

Tadeusz Różewicz i obrazy

Literatura i sztuka

tom 2

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY

Tadeusz Różewicz i obrazy

pod redakcją

Agaty Stankowskiej, Magdaleny Śniedziewskiej
i Marcina Telickiego



Poznań 2015

WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
<http://www.ptpn.poznan.pl> dystrybucja@ptpn.poznan.pl

GLÓWNY REDAKTOR WYDAWNICTW PTPN
Krzysztof Kurek

RECENZENCI
Anna Legeżyńska, Joanna Dembińska-Pawelec

KOREKTA
Marta Andrzejak

PROJEKT OKŁADKI
perfekt

Copyright © PTPN & Authors, Poznań 2015

Wydano z pomocą finansową
Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego
oraz Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza

ISBN 978-83-7654-397-0
ISSN 2353-3897

SKŁAD
Dobrosława Gucia

Spis treści

Przedmowa. Różewicz „malarzski” i „niemalarzski”. Subiektywny przewodnik po lekturze (<i>Seweryna Wysłouch</i>)	7
Wykaz skrótów	11
<i>Robert Cieślak</i> , „Wymienię wzrok na dotyk”. Poetyka oglądu w twórczości Tadeusza Różewicza	13
<i>Anna Krajewska</i> , Różewicza sztuki splątane. Interpretacja performatywna	29
<i>Ryszard K. Przybylski</i> , Różewicz i Bacon. Inscenizowany dialog	49
<i>Piotr Śliwiński</i> , Autoportret niemożliwy	67
<i>Arent van Nieukerken</i> , Jak się wywikłać z pułapki (post)modernistycznej. Dwie strategie: Różewicz i Miłosz	77
<i>Alina Świeściak</i> , Obrazy (po) śmierci poezji	105
<i>Agata Stankowska</i> , Ikonoklazm odwrócony. Tadeusz Różewicz w poszukiwaniu form „wewnętrznego obrazu”	119
<i>Dariusz Szczukowski</i> , Twarz poety. O kilku motywach narcystycznych w twórczości Tadeusza Różewicza	145
<i>Ewelina Woźniak</i> , Dramatyczne konstruowanie twarzy w wybranych utworach Tadeusza Różewicza	157
<i>Michał Mrugalski</i> , Kolor: wzniosłość i drganie. Przyczynek do teorii obrazowania Tadeusza Różewicza	179
<i>Józef Maria Ruszar</i> , Syn marnotrawny (z Hieronima Boscha)	197
<i>Agnieszka Rosales Rodríguez</i> , Wspólna twarz – Różewicz, Rembrandt i starość	225

<i>Marcin Jaworski, Różewicz i Bruegel. Raz jeszcze o miejscu poety po końcu poezji oraz o „Opowiadaniu dydaktycznym”</i>	239
<i>Magdalena Śniedziewska, „Wnętrza: okienko w okienku”, czyli doorsien według Tadeusza Różewicza</i>	249
<i>Joanna Adamowska, Tadeusz Makowski i Jerzy Nowosielski według Różewicza</i>	259
<i>Beata Przymuszała, Patrzące dzieci na obrazach i w jednym wierszu Różewicza</i>	285
<i>Hanna Marciniak, Obraz fotograficzny – między archiwum a pozorem. Fotografie w nożyku profesora Tadeusza Różewicza</i>	297
<i>Aneta Kozyra, Kształt gatunkowy tomu poetyckiego Tadeusza Różewicza Kup kota w worku...</i>	313
<i>Agnieszka Czyżak, „Jest we Wrocławiu poczwara” – rozważania o pewnym pomniku</i>	327
<i>Marcin Telicki, Uczeń czarnoksiężnika (Różewicz i Benjamin)</i>	337
<i>Elżbieta Winiecka, Różewicz i ekrany</i>	351
Bibliografia	375
Indeks	389
Summary	399

Przedmowa

Różewicz „malarzski” i „niemalarzski”. Subiektywny przewodnik po lekturze

Tom *Tadeusz Różewicz i obrazy* stanowi – po książce „*Cienie wielkich artystów*”. *Gustaw Herling-Grudziński i dawne malarstwo europejskie* (Poznań 2013) – drugą pozycję serii *Literatura i sztuka*, wydawanej przez Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Zawiera ona obfity plon sesji, która odbyła się w Poznaniu w dniach 2-4 grudnia 2013 roku, zorganizowana przez Zakład Literatury i Kultury Nowoczesnej Instytutu Filologii Polskiej UAM oraz Komisję Filologiczną PTPN.

I oto mam w ręku opasły tom posesyjnych materiałów. Czy zawiera nowe, wykrystalizowane programy badawcze? Znajduję dwa takie programy – oba sformułowali wytrawni „różewiczolodzy”: Robert Cieślak i Michał Mrugalski. Cieślak wytyczył szeroki, kompleksowy plan badań nad wizualnością, obejmujący międzytekstowy dialog, teorię obrazu, odniesienia do współczesnej ikonosfery oraz mechanizmy percepcyjne. Czytałam ten tekst nie jako plan, ale jako podsumowanie bogatych doświadczeń autora *Oka poety* (1999) i *Widzenia Różewicza* (2013), tym bardziej, że autor postawił wyraźną tezę. Według niego doświadczenie wzrokowe jest w twórczości Różewicza jedynie punktem wyjścia dla pracy języka i wyobraźni, co decyduje o poznawczych i filozoficznych aspiracjach tej poezji. Natomiast Mrugalski postulował wykorzystanie niedocenionej teorii kolorów w badaniach nad Różewiczem i w moim przekonaniu uzupełnił swoje studium *Teorii barw Tadeusza Różewicza* (2007) o polskie konteksty (K. Libelt, S. Skwarczyńska) i późniejszą twórczość poety. Czy te dwie konkurencyjne (i skądinąd znane z wcześ-

niejszych publikacji) koncepcje wizualności funkcjonują w pracach szczegółowych? A jeśli funkcjonują, to czy potwierdzają stawiane przez autorów tezy, czy poddają je weryfikacji? Te pytania towarzyszyły mi podczas sesji i podczas lektury niniejszego tomu.

Jaką drogę wybrali referenci? Jak to zwykle na konferencjach bywa, tytułowe „obrazy” były rozumiane rozmaicie. Toteż w zbiorze znalazły się **prace o charakterze syntetycznym**, interpretujące tytuł sesji metaforycznie i omawiające „splątane” i performatywne piarstwo Różewicza – nie tylko poezję, również prozę i dramat (Anna Krajewska). Były także próby konstruowania obrazu poety wokół dominant uznanych w twórczości za najważniejsze, jak problem Absolutu, ukazany na szerokim tle porównawczym (Arent van Nieukerken), czy problem tożsamości i związków z popkulturą (Piotr Śliwiński). Do prac o charakterze syntetycznym zaliczyłabym także dyskurs o kulturze – poglądy autora *Szarej strefy* na temat sztuki wielkiego i małego ekranu: filmu i telewizji (Elżbieta Winiecka).

Jednak najwięcej badaczy potraktowało **„obrazy” jako malarskie artefakty** i skoncentrowało wysiłki na konfrontacji wierszy Różewicza z arcydziełami: Boscha (Józef Maria Ruszar), Bruegla (Marcin Jaworski), Rembrandta i „małych mistrzów” (Magdalena Śniedziewska, Agnieszka Rosales Rodriguez), Makowskiego (Joanna Adamowska), Makowskiego i Wojtkiewicza (Beata Przy muszała), oraz z malarstwem Bacona (Ryszard K. Przybylski, Alina Świeściak). W efekcie otrzymaliśmy wiele ciekawych interpretacji, polemicznych wobec poprzedników. Jeśli zrobić tu ranking wierszy, to zdecydowanie wygrywa poemat *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, interpretowany w tomie aż trzykrotnie (R.K. Przybylski, A. Świeściak, A. van Nieukerken), za każdym razem inaczej. Jestem pod wrażeniem. Zachęcam do lektury!

W jednym tylko wszyscy interpretatorzy są zgodni: **Różewicz jest „nieekfrastyczny”**. W pracach czytamy, że pisze „szczątkowe”, „pozorne” ekfrazy, „ucieka przed manierą malowania słowami”, „inscenizuje akt widzenia”. A więc proces percepcji albo – co częstsze – intertekstualne nawiązania, sugerujące styl czy charakterystyczne tematy obrazów, inicjują międzytekstowy dialog i intelektualny dyskurs.

Jednym słowem, analizy szczegółowe w pełni potwierdziły tezę Roberta Cieślaka, że w poezji Różewicza wzrok stanowi jedynie punkt wyjścia do rozważań natury filozoficznej i estetycznej. Ale ten punkt wyjścia wymaga moim zdaniem dalszych obserwacji. Nie można mówić o metaforze malarskiej ani o ekfrazie, ale należy mówić o **topice malarskiej**, czyli iść ścieżką wytyczoną przez Małgorzatę Czermińską, która w swojej książce *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry* (2005) sporo miejsca Różewiczowi poświęciła.

Czy wobec tego „malarskich” opisów u Różewicza nie ma? Okazuje się, że można je znaleźć w prozie! Anna Krajewska obszernie analizuje zmysłowe walory wazonu, opisanego w opowiadaniu *Grzech*. A „prawdziwą” ekfrazę *Narcyza* Caravaggia możemy przeczytać w *Tarczy z pajęczyny*. I tu wyłania się nowy problem, nie podjęty przez uczestników – kolejne przedruki tego tekstu pokazują, jak z prozy powstaje wiersz, jak elementy opisu usamodzielniają się, a wersy eksponują wagę wybranych słów. Warto byłoby przyjrzeć się tej sprawie bliżej. Jednym słowem **relacja poezja – proza** w twórczości Różewicza pozostaje jeszcze do zbadania.

Jak – wobec Różewiczowskiej „ucieczki od ekfrazy” – zachowują się interpretatorzy? Przede wszystkim szukają (nie tylko na terenie literatury!) nowych układów odniesienia, które pomogłyby wydobyć dotąd ukryte znaczenia utworów. Uruchomione zostają konteksty malarskie, muzyczne, filozoficzne, teologiczne, publicystyczne. Twórczość Różewicza zostaje skonfrontowana nie tylko z Beckettem i Miłoszem, ale także z modernizmem i postmodernizmem, z filozofią Lévinasa, poglądami Jerzego Nowosielskiego i Francisca Bacona, ze sztuką lat sześćdziesiątych, z dyskusją o Holokauście i muzyką rockową. Są także próby uaktywnienia kontekstu historycznoliterackiego – wpisania utworów Różewicza w dramatyczne powojenne wybory pokoleniowe i w dyskusje literackie lat sześćdziesiątych, jednakowoż z zastrzeżeniem, że zmienia się wydźwięk wierszy w przedrukach, w zależności od nowego literackiego sąsiedztwa. Wychodzi z cienia całe bogactwo kontekstów, sprowokowane „malarskimi” wierszami Różewicza! Nie doszukałam się tylko prób zastosowania w interpretacjach palety barwnej. I nie wiem, czy ten problem nie jest w twórczości Różewicza incydentalny, czy nie tłumaczy jedynie „kolorystycznej” ewolucji od *Czerwonej rękawiczki* do *Szarej strefy* i czy nie został już przez autora *Teorii barw...* doszczętnie wyeksploatowany...

„Obraz” to nie tylko sylwetka poety czy malarski artefakt. Można ten termin rozumieć jeszcze inaczej: **jako kategorię poetyki** i analizować poetykę sformułowaną Różewicza, który obszernie wypowiadał się na ten temat. Był zdecydowanym przeciwnikiem obrazu i metafory, którą pojmował jako trop *sensu stricto* obrazowy. Wielu referentów tylko nadmienia o ikonoklazmie Różewicza, ale szerzej zajęła się tym problemem Agata Stankowska. Ukazała go na tle tradycji ikonicznej i lingwistycznej oraz na tle współczesnych dyskusji na temat kultury, co prowadzi do wniosku o prowokacyjnym charakterze „odwróconego” ikonoklazmu Różewicza.

Jeśli myślimy o obrazie jako kategorii z zakresu poetyki, aż korci, żeby rzecz uszczegółowić, wejść w materiał empiryczny, sprawdzić, jak Różewicz buduje **obraz poetycki**. I te czytelnicze oczekiwania również zostają zaspokojone.

W kolejnych pracach możemy przeczytać, jak poeta tworzy swój autoportret (Dariusz Szczukowski) czy też – patrząc szerzej – jak traktuje opis ludzkiej twarzy (Ewelina Woźniak).

I wreszcie mamy grupę tekstów, które zajęły się **łączeniem słowa i obrazu** w późnych tomikach Różewicza – *nożyk profesora* (2001); *szara strefa* (2002); *Kup kota w worku...* (2008) – gdzie poeta obok swych wierszy wprowadza fotografie (Hanna Marciniak, Agnieszka Czyżak) i satyryczne rysunki wykonane własną ręką (Aneta Kozyra). I tu stajemy przed nowym problemem – estetycznym i kulturowym. O ile fotografia ma swój „ciężar gatunkowy” i wpisuje Różewicza w zagadnienia prawdy, fikcji, technicznych manipulacji i dyskusję o Holokauście, o tyle rysunki budzą mieszane uczucia. Nie mam do nich przekonania. Nie zniewalają urodą. Nie jestem przekonana, czy można je potraktować jako argument w dyskusji o współczesnej kulturze, czy są po prostu kpina z czytelnika? Wydaje mi się, że to ostatnie.

Jeśli mowa o wizualiach, to widzę na tym polu wyraźną lukę. Nikt nie zajął się **odręcznym pismem** Różewicza, eksponowanym w tomikach od czasu *Płaskorzeźby* (1991), jeszcze w erze Gutenberga, kiedy królował druk. A teraz, gdy obcujemy na co dzień z zapisem komputerowym, koślawe pismo poety staje się coraz bardziej archaiczne. I tu widzę szerokie pole do interpretacji – literackiej i kulturowej. Bo przecież inaczej wyglądają odręczne zapisy wierszy w *Płaskorzeźbie*, a inaczej – po kilkunastu latach – wykorzystany został rękopis w *Wyjściu* (2004). Zmienia się jego funkcja w poszczególnych tomikach i ma to swoją wymowę na tle współczesnej ikonosfery. Pismo i druk czekają jeszcze na interpretatora. Może zajmie się nimi Dariusz Śnieżko, autor świetnych prac na ten temat?

Jak to więc jest z poezją Różewicza? Czy jest to poezja „malarzka”, czy – mimo licznych odwołań do arcydzieł malarstwa europejskiego – „niemalarzka”?

Seweryna Wyśtouch

Wykaz skrótów

Wszystkie cytowane w książce utwory Tadeusza Różewicza zostały uzgodnione z serią wydaną przez Wydawnictwo Dolnośląskie pt. *Utwory zebrane: Proza 1-3* (tomy I-III), *Dramat 1-3* (tomy IV-VI), *Poezja 1-4* (tomy VII-X), *Matka odchodzi* (tom XI).

Przytoczenia sygnowane są w nawiasie tytułem utworu, numerem tomu serii oznaczonym liczbą rzymską oraz numerem strony oznaczonym liczbą arabską. W przypadku tekstów poetyckich dodatkowo podano jeden z poniższych skrótów nazwy tomiku, z jakiego utwór pochodzi.

VII (Poezja 1)

- N – *Niepokój*
- CzR – *Czerwona rękawiczka*
- U – *Uśmiechy*
- PP – *Pięć poematów*
- CzKI – *Czas który idzie*
- WiO – *Wiersze i obrazy*
- R – *Równina*
- SK – *Srebrny kłos*

VIII (Poezja 2)

- PO – *Poemat otwarty*
- F – *Formy*
- RzK – *Rozmowa z księciem*
- ZR- *Zielona róża*
- GA – *Głos anonima*
- NwPP – *Nic w płaszczu Prospera*
- TT – *Twarz trzecia;*

IX (Poezja 3)

- RE – *Regio*
- BT – *Bez tytułu*

D – *Duszyzka*

OT – *Opowiadanie traumatyczne*

NPPiW – *Na powierzchni poematu i w środku*

P – *Płaskorzeźba*

ZF – *zawsze fragment*

X (Poezja 4)

ZFR – *zawsze fragment. recycling*

NP – *nożyk profesora*

SzS – *szara strefa*

W – *Wyjście*

CTWS – *Cóż z tego że we śnie*

Robert Cieślak

„Wymienię wzrok na dotyk”. Poetyka oglądu w twórczości Tadeusza Różewicza

Na początku był(o)...

W ostatniej strofie *Pragnienia*, dedykowanego *Pamięci Tadeusza Borowskiego*, Tadeusz Różewicz pisał:

Chciałbym nie mówić
lecz czynić słowami
aby słów moich dotknęli rękami
ludzie

(*Pragnienie*, *WiO*, VII, 335).

Gdyby ów fragment czytać w należnym kontekście historycznym (tom *Wiersze i obrazy*, z którego utwór pochodzi, zawierał teksty z lat 1951–1952), należałoby przyjąć, że mamy do czynienia z rodzajem poezji czynu, poetyckim wcieleniem woli mocy, awangardowym w genezie aktywizmem i formułowanym w jego duchu postulatem demokratyzacji twórczości artystycznej. Gdyby jednak przypomnieć strofę inicjalną wiersza:

Chciałbym dziś mówić tak **barwnie i jasno**
by dzieci biegły do mnie jak do parku
co w słońcu stoi i **światło** ma w sobie
(*Pragnienie*, *WiO*, VII, 335; podkr. – R.C.),

wówczas na plan pierwszy wysunie się problem **barwy i światła**, a cały utwór będziemy mogli uznać za *ars poetica*, z wszystkimi za-

strzeżeniami, które wynikają z deklaratywnego charakteru wypowiedzi podmiotu, poszukującego wciąż odpowiedzi na pytanie „co to jest poezja?”. Dużo wcześniej, w *Uczniu czarnoksiężnika*, opublikowanym w tomie *Niepokój*, widzenie i mowa (rozumiana tu raczej jako język), ale także w równym stopniu słyszenie, są źródłem dramatycznego obciążenia egzystencjalnego i historycznego zarazem, przez co stają się podstawą do wyrażenia samooskarżenia poetyckiego, przyczyną innego bolesnego doświadczenia podmiotu, wynikającego z uświadomienia wyczerpania potencjału zarówno estetycznego, jak i etycznego:

Po co otwarłem oczy
Zalewa mnie świat kształtów i barw
[...]

Po co otwarłem uszy
napełniły mnie harmonie żywe
echa głosów umarłych
[...]

Po co rozwiązałem język
utraciłem **milczenie złote**
gadała **nie powiem nic nowego**
pod słońcem.

(*Uczeń czarnoksiężnika*, N, VII, 27; podkr. – R.C.).

Nie sposób – zdaje się mówić podmiot wiersza Różewicza – w ramach dostępnego i skodyfikowanego systemu języka wyrazić poezję. Słowo nie jest źródłem obrazu. Jako narzędzie dyskursów egzystencjalnych czy historycznych, obu w swej genezie opresywnych, ustanawiających hierarchie i zależności, nie jest kodem adekwatnie reprezentującym rzecz-y-wistość, przez którą w tym kształcie rozumieć możemy ogół przedmiotowego świata przedstawiający się oku człowieka i przezeń postrzegany.

Dlatego zapewne poetykę Różewicza z upływem lat dużo trafniej niż nadmiar słów określa dążenie do milczenia i zaniku obrazu poetyckiego jako konstrukcji czerpiącej wyłącznie z zasobów języka, a wielobarwna paleta obrazowania ustępuje konsekwentnie pola odcieniom szarości, które rozpinają się i konkretyzują pomiędzy bielą a czernią. Zakwestionowanie skuteczności postrzegania zmysłowego (opartego głównie, jak w powyżej przytoczonym fragmencie, na zmyśle wzroku i słuchu), choć poddane krytyce, opisane jako rodzaj doświadczenia traumatycznego, ostatecznie okaże się jednak pozorne.

Na początku było słowo? Tak, ale – jak wiemy – słowo ujęte w ramę strategii negatywnej¹, a także w ramę konwencji oraz zmiennych historycznie i ideowo znaczeń. W *Poetyce* (z tomu *Wiersze i obrazy*) Różewicz wprost diagnozuje stan rozpadu słów, „którym odjęto miłość” (*Poetyka*, WiO, VII, 299), a działanie poety opisuje następująco:

On mija cmentarzyska
słów i obrazów
Rozgania szkoły rekwizyty
dotyka serc i rzeczy
pisze wiersze proste
(*Poetyka*, WiO, VII, 299).

Plan etyczny poetyki Różewicza, wywiedziony z genetycznie ekspresjonistycznego przesunięcia od estetyki ku etyce właśnie, pozwala przyjąć, że użyta tu metafora dotyku staje się ekwiwalentem nowej poezji, której istotą jest zmysłowy konkret. W ustanowionej przez poetę opozycji pomiędzy poezją piękna i konwencji a poezją dobra i nowego początku nie mamy jednak do czynienia z prostym wyparciem wzroku przez dotyk. Obrazy, o których tu mowa, przynależą bowiem do planu literackiego wyłącznie, a potrzeba ich dekompozycji została przez poetę gruntownie opisana między innymi w autorskim komentarzu *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*². Tymczasem w miejscu zdekomponowanych słów i literackich skonwencjonalizowanych obrazów w poetyce Różewicza pojawia się nowa forma ekwiwalentyzowania widzenia i poznania wzrokowego. Wyłania się ona z zasady „przemysłiwania obrazów” (versus „obrazowania myśli”), pozwalającej niegdyś Bolesławowi Leśmianowi dookreślić warunki poznania poetyckiego opartego na dyspozycjach percepcyjnych człowieka pierwotnego³, konkretyzuje w porządku dookreślonym formułą „oka poety” i realizuje w epoce kryzysu tradycyjnej władzy wzroku⁴.

¹ Zob. T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005. Warto zauważyć, że autor tej pracy, komentując ustalenia Krzysztofa Kłosińskiego (*Imię Róży*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 1, s. 10), dotyczące analizy dwukierunkowo skutecznego znaku, „który jednocześnie «dotyka serc i rzeczy»”, stwierdza: „Różewiczowskie «dotykać serc i rzeczy» należałoby więc odczytywać jako sprzeciw wobec tradycyjnie pojmowanej fikcjonalności (literackości)” (T. Kunz, dz. cyt., s. 89).

² Zob. T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971, s. 97–100.

³ Zob. B. Leśmian, *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*, w: tegoż, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 47.

⁴ Zob. R. Cieślak, „*Oko poety*”. *Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999 oraz tegoż, *Widzenie Różewicza*, Warszawa 2013. W niniejszej pracy

* * *

Tytuł tej monografii oraz poprzedzającej ją konferencji ustanawia punkt, z którego patrzyć mamy na dzieło Tadeusza Różewicza. Problem znaczenia i miejsca obrazów w jego twórczości wymaga więc spojrzenia w perspektywie wielu dyscyplin. Domaga się także elementarnej syntezy, która być może pozwoli:

- przypomnieć zainteresowania poety obrazem malarskim (szerzej sztukami wizualnymi),
- zrekapitulować zasady prowadzenia dialogu międzytekstowego,
- zrekonstruować zasadnicze elementy teorii obrazu poetyckiego,
- opisać praktykę widzenia oraz skutki artystyczne przesunięcia zainteresowania z obrazu malarskiego na ikonosferę współczesności,
- wyodrębnić podstawowe cechy poetyki oglądu, stanowiącej podstawę do postawienia tezy, że w istocie w tym przypadku poezja jest poznaniem,
- podjąć próbę odpowiedzi na pytanie, czy deklaracja „wymiany wzroku na dotyk” jest w opisanych warunkach poetyki możliwa do realizacji.

O potrzebie i pułapkach inwentaryzacji

Badanie związków literatury i malarstwa w początkowej fazie, pozwalającej na rozpoznanie potencjału analitycznego danego zbioru tekstów, przypomina inwentaryzację jako jedną ze starszych metod stosowanych przez historię sztuki. W odniesieniu do twórczości autora *Opowiadania dydaktycznego* syntetyczna kartoteka odniesień plastycznych, źródeł inspiracji wizualnych, bezpośrednich oraz implikowanych nawiązań obrazowych obejmuje różnorodne style, gatunki i zbiory malarstwa, rzeźby, architektury, filmu, telewizji oraz obserwacji ikonosfery współczesnego miasta. W konsekwencji zmuszona jest między innymi do odnotowywania wielu miejsc, w których udostępniane są dzieła sztuki.

Inwentaryzowanie wymaga podjęcia podróży (powtórzenia drogi ciała i oczu) wprost ku zabytkom architektury, kompletnym zbiorom i poszczególnym artefaktom gromadzonym w Krakowie, Wenecji, Rzymie, Florencji, Neapolu, Sienie, Paryżu, Colmarze, Monachium, Wiedniu, Antwerpii, Rotterdamie, Brukseli, Londynie, Nowym Jorku, Zurychu..., a i tak – w ten sposób

korzystam z kilku ustaleń, które znalazły swoje obszerniejsze realizacje na kartach tej książki.

wymienione – będą to tylko miejsca wskazywane przez poetę bezpośrednio. Wydaje się, że nie do pominięcia byłoby również osobiste doznanie przywoływanych w *Et in Arcadia ego* kontrastów między ciszą Capodimonte a zgiełkiem placu przed Stazione Centrale Napoli, odczucie zmęczenia upałem Południa, ogarnięcie wzrokiem majestatycznej wielkości term Karakalli, wsunięcie dłoni w szczelinę *Bocca della Verità*. Wszystko po to, aby nie biec przez Palazzo Ducale, jak w *Za przewodnikiem*, nie ekscytować się wraz ze współziewdzającymi prezentowanym w tamtejszej zbrojowni pasem cnoty, lecz „zamieszkać we wnętrzu obrazu”⁵, zatrzymać się na dłużej niż trzy sekundy przed *Fornariną* Rafaela Santiago w Palazzo Barberini, obserwując w tym samym czasie zachowania innych oglądających i pilnujących jednocześnie (podobnie jak w cyklu *Z muzeum notatki*, kiedy te same procedury odnieść należy do krakowskich Sukiennic i obrazu Władysława Podkowińskiego *Szał uniesień*), wracać w te same miejsca kilkakrotnie, powtarzać doświadczenie wzrokowe (w tym somatyczne doświadczenie przestrzeni), uczyć się patrzenia na malowidło, ale też myślenia o jego „treści”, o jego istocie.

Wiersze i poematy Różewicza bez trudu w ten sposób doprowadzą podróżnika do obrazów Francisa Bacona i Josepha Mallorda Williama Turnera w Tate Gallery, fresków Jacopo Tintoretta w Scuola Grande di San Rocco oraz zbiorów sztuki dawnej w Galleria dell’Accademia, aby już po chwili skierować uwagę wędrowca ku kolekcji sztuki nowoczesnej Peggy Guggenheim w Wenecji (a więc do rzeźb Alberta Giacomettiego oraz stworzonych techniką *drippingu* obrazów Jacksona Pollocka, a także płócien, które namalowali: Giacomo Balla, Umberto Boccioni lub Carlo Carrà), choć być może także do paleolitycznej *Wenus z rogiem* (znanej jako *Wenus z Laussel*) z Musée d’Aquitaine w Bordeaux. Postawią również czytelnika-inwentaryzatora przed bizantyjskimi mozaikami („pięknym piekłem” wspomnianym w *Et in Arcadia ego*) w katedrze Santa Maria Assunta na Torcello i przed obrazami Emilia Vedovy czy rzeźbami Roberta Lardery w Ca’ Pesaro (Galleria Internazionale d’Arte Moderna) nad Canale Grande. Pozwolą odnotować co najmniej kilka wybranych dzieł ze zbiorów Muzeum Watykańskiego (tu *Pietà* oraz freski Kaplicy Sykstyńskiej Michelangela Buonarroiego oraz *Bitwa pod Wiedniem* Jana Matejki), jednocześnie kierując kroki wędrowca do rzymskiej Galleria Nazionale d’Arte Moderna, między innymi przed prace Alberta Burriego, które Różewicz oglądał jednak w pawilonie włoskim weneckiego Biennale, a opisał potem w *Opowiadaniu dydaktycznym*, dedykowanym historykowi i krytykowi sztuki, przyjacielowi jeszcze z okresu krakowskich studiów Mieczysławowi Porębskiemu. W ten więc

⁵ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 119.

sposób utwory poety odślonią także specyfikę ekspozycji weneckiego Biennale, zachęca do treningu oka w postrzeganiu symultanicznie rejestrowanego dynamizmu futurystów, deszyfrowania eksperymentu wizualnego ustanowionego w wielooglądowości malarstwa kubistycznego, ale jednocześnie (w pełni palimpsestowo) przemyśliwania olśniewających żółcieni *Zmartwychwstania z Ołtarza z Isenheim*, skłonią do refleksji nad techniką ekspresjonistów monachijskich i wiedeńskich, jak również nad fenomenem światła w martwych naturach Pietera Claesza, a także do namysłu nad ekspresją wzroku modeli z obrazów Fransa Halsa czy wreszcie technikami malowania ciała Chrystusa we wszystkich wersjach Rubensowskiego zdjęcia z krzyża, z tryptykiem przechowywanym w katedrze Najświętszej Marii Panny w Antwerpii na czele. Pozwolą z większą świadomością wczytywać się w obrazy Tadeusza Makowskiego, Witolda Wojtkiewicza, Andrzeja Wróblewskiego, Jerzego Nowosielskiego i wielu innych. Oto zarys drogi, której przebycie jest niezbędnym, aby zrekonstruować podstawy podmiotowego imaginarium, aktem założycielskim którego jest zakres metatekstualnie wskazywanych, ale także implikowanych zainteresowań wizualnych poety.

Na marginesie warto zauważyć, że choć bez wątplenia pozycję znaczącą w kompozycji tegoż imaginarium zajmuje sztuka niefiguratywna, rezygnująca programowo z perspektywizmu renesansowego, tworząca zręby nowoczesności w obszarze reprezentacji widzenia chociażby poprzez rozszczępienie rysunku i koloru, symultaniczny dynamizm czy eksperyment dadaistyczny, to jednak dotychczasowy ton wypowiedzi krytycznych ustanawiany jest przez odmiennie rozłożone punkty ciężkości. Lektura literatury przedmiotu sprzyja bowiem powstaniu obrazu twórczości poetyckiej, w której głównymi punktami odniesień dla interpretacji dzieła Różewicza są: malarstwo Francisa Bacona (pośrednio przez tę twórczość jedynie zapośredniczone dzieło Diega Velázquez), a potem przede wszystkim spuścizna Starych Mistrzów: Hieronima Boscha, Grünewalda, Rembrandta, Pietera Bruegela i innych. Refleksja literaturoznawcza komponuje swoją własną hierarchię, nie dostrzegając, że Tadeusz Różewicz podgląda dawne malarstwo z perspektywy zmiany kulturowej, jaką w XX wieku przeprowadził ruch awangardowy. Tradycja i dziedzictwo są niepomijalne, ale znaczące jest spojrzenie na nie okiem nowoczesności oraz towarzyszące takiemu spojrzeniu nowe myślenie o nowym człowieku w nowym – jakże odmiennym – czasie. Dlatego tak istotne wydaje się rekonstruowanie imaginarium Różewicza jako również, a może przede wszystkim, zbioru pozaliterackiego, fundującego w tym kształcie procedury poetyki oglądu. Innymi słowy inwentaryzacja metatekstualnych wykładników wskazujących na inspiracje z obszaru sztuki jest niewystarczająca dla rozpoznania kompe-

tencji wizualnych poety. Dla pełnego zrozumienia związków poezji i malarstwa niezbędne jest zarówno zrekonstruowanie możliwie kompletnej mapy różnorodnych spostrzeżeń, jak też próba ustalenia dynamiki poznania wzrokowego podmiotu, dookreślonej przez porządek pojęć: obraz (malarski) – słowo – znaczenie – słowo (poetyckie) – obraz (poetycki).

Tak rozpoczyna się również śledzenie ikonosfery oraz obrazów multiplikowanych przez kulturę masową jako miejsc, w których intensywna aktywność wizualna człowieka stanowi coraz wyrazistszy dowód upośledzenia jego zdolności kreacyjnych, ale też w tym samym momencie i na tej samej drodze dokonującego się ograniczenia władz poznawczych w porządku ustanowionym jeszcze przez Platona.

„Różewicz wizualny” to twórca kolaży tekstowych oraz obrazowych palimpsestów poetyckich, w których liczne fragmenty dziejów sztuki pod postacią idei, wybranych motywów ikonograficznych lub powtórzonych zasad konstrukcyjnych (wzorców gatunkowych) wychylają się ku widzowi/czytelnikowi w miejscach swoistych „przetarć kulturowych”, wydobywających się spod warstw nowszej myśli artystycznej, programowych założeń awangard czy świadectw przygodnych obserwacji paradoksów sztuki współczesnej.

Choć być może zabrzmi to paradoksalnie, przyznać należy, że poeta nie jest stałym praktykiem ekfrazy. Niezmiernie rzadko opisuje szczegółowo i wprost doznania wzrokowe. W ten sposób ucieka przed manierą „malowania słowem”. Przywołuje raczej warstwę malarską, by mieć pretekst do interpretacji i krytycznego komentarza. Lekceważy szczegóły pojedynczego przedstawienia obrazowego, za ważniejsze uznając słowne ekwiwalentyzowanie uogólnionych założeń ideowych dzieła, a niekiedy syntezy całego, twórczego dorobku danego artysty. Na gruzach myśli historycznej, odrzucając dotychczasowe pojmowanie piękna, a także rozumienie obrazu poetyckiego jako metaforycznego „ozdobnika”, wyciągając wnioski z lekcji ekspresjonizmu, rekonstruuje estetykę, dla której przedmiotem dociekań jest metoda wyrażania się człowieka poprzez sztukę. W ten sposób – jak się wydaje – estetyka budowana w oparciu o namiastkowe, pretekstowe, polemiczne lub wirtuozowskie przywołania dzieł sztuki wizualnej staje się swoistym projektem pozytywnym poetyki Różewicza, otwierającym drogę do ocalenia tożsamości człowieka współczesnego. Wiersz, który przybiera kształt dysputy o sztuce, jest jeszcze czymś ponadto – staje się figurą epistemologiczną. Rejestracja aktu podmiotowej percepcji, swoistych ćwiczeń oka poetyckiego rozpoczyna się w relacji pomiędzy literaturą a malarstwem. Uważne oko czytelnika szybko jednak dostrzeże rozproszone w całym dziele świadectwa bardzo indywidualnego postrzegania świata.

Obraz przed słowem?

Czymś oczywistym byłoby stwierdzenie, że poeta wraz z kolejnymi tomami wierszy zarówno wzbogaca – jak to sam określa – „skrzynkę technika-mechanika” w patrzeniu na dzieła sztuki, doskonaląc umiejętności percepcyjne, jak też dąży do konstruowania wypowiedzi maksymalnie oszczędnej w słowie – znaku danych świadomościowych. Oba doświadczenia – obrazowe (postrzeżeniowe) i językowe (literackie, kreacyjne) – wynikają wszak z przyjęcia określonej postawy poznawczej. Zabieg oszczędności w oznaczaniu słowem tego, co widziane, przy jednoczesnym tworzeniu niemal nieograniczonego, choć skupionego wokół konkretnego przedmiotu pola obserwacji, przypomina – co nietrudno wszak zauważyć – procedurę redukcji fenomenologicznej. Jest więc w swej istocie zarówno próbą rekonstrukcji kolejnych aktów spostrzeżeńowych w ich postaci nieobciążonej dyskursem/mową potoczną, jak też objawia intencję wykraczania/wychylenia w stronę wizualnych konkretyzacji dostępnych czytelnikowi, uprzednio wpisanych potencjalnie w tekst poetycki. Nowy język Różewicza jest źródłem, z którego rodzi się poezja filozoficzna w odmianie – jak proponuje to Edward Balcerzan – nie traktatu czy ilustracji idei, lecz „filozofii ukrytej w poezji”⁶.

W tej właśnie sytuacji obraz poetycki jako formalny ozdobnik, jako wytwór „wymyślonej wyobraźni” (dodajmy: wymyślonej, czyli czysto językowej), niezależnie od tego, jak wielkiego kunsztu twórczego jest on świadectwem, zostaje w tej poetyce zniesiony. Krytyka tak pojętego obrazu jest gestem odrzucenia programowych założeń awangardy oraz wyraźną deklaracją artystyczną (sprzeciw wobec zewnętrznego, szczególnie podejrzanego w drugiej połowie XX stulecia piękna), ale jest też projektem własnej poezji, która nadal powinna istnieć jako w duchu teorii ekspresjonizmu rozumiany sposób wyrażania.

W *Kartkach wydartych z „dziennika gliwickiego”* pod datą 13 sierpnia 1955 roku, niezwykle krytycznie oceniając swój tom *Wiersze i obrazy*, poeta próbował zaprezentować sposób rozumienia nowego typu obrazu:

Kiedy czytam swoje wiersze, czasem już coś przez nie widzę – jakiś jeden obraz (nie o „obrazy” tu chodzi!), coś się przebija, ale za chwilę znów mu; nic nie wiem. [...] Pewne obrazy nie łączą się, ale zderzają. Nie budowanie, ale rozbijanie. Obraz wpada na obraz, odrzucone od siebie zderzają się z innymi obrazami (*Kartki wydarte z „dziennika gliwickiego”*, III, 322).

⁶ Zob. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1918–1939*, Warszawa 1996, s. 102.

Możliwość ujrzenia obrazu wyłaniającego się zza słów, konkretyzowanego nie w systemie gramatycznej i frazeologicznej harmonii, lecz w toku zderzeń kolejnych przedstawień jako fenomenów powstających w wyniku redukcji ejdetycznej – to proces, który nie należy do dziedziny psychologii tworzenia, lecz do porządku epistemologicznego.

Poezja jako poznanie

Sposobu wyrażania świata u Różewicza szukać więc należy w nieustannej oscylacji pomiędzy założeniami właściwymi zwolennikom uprzedniości sensu (*logosu* predyskursywnego) wobec *logosu* pojęciowego a poglądami wywiedzionymi z tezy o dominującej w procesie poznania pozycji gramatyki (uprzedniości zdania wobec obrazu). Prościej można to wyrazić pytaniem: co jest pierwsze – doznanie wzrokowe (następnie obraz) czy gotowa nazwa (pojęcie), narzucająca widzenie? Pomocna w odpowiedzi okazuje się Różewiczowska metafora „oka poety”, która w szerokim rozumieniu wskazuje na dominującą pozycję wzrokowych danych percepcyjnych w procesie twórczym, w węższym ujęciu natomiast określa taki typ doświadczenia sensu, dla którego widzenie nie jest, tak jak chce tego tradycja metafizyczna, przedmiotem myślenia, lecz mając charakter intencjonalny wraz z cechującym je otwarciem ku światu, zostaje uwolnione od myślenia pojęciowego, staje się „myśleniem widzenia”. Zgodnie z poglądami postfenomenologii (omawia je Iwona Lorenc), przez tak pojęte doświadczenie sensu danego w widzeniu rozumie się *logos* przysługujący widzeniu⁷.

Twórczość wierna „oku poety” wypełnia więc ten z postulatów Merleau-Ponty’ego, w którym sztuka poprzez doświadczenie estetyczne otwiera drogę do poznania tego, co źródłowe, co jest istotą „*logosu* estetycznego”, a czego poznanie możliwe jest poza porządkiem dyskursu pojęciowego. Przedmiotem literaturoznawstwa może być zatem ustalenie, czy obraz powstaje w wyniku dyskursywnego myślenia narzucającego formy, a przez nie sensory rzeczom widzianym, czy też możliwe będzie widzenie bez zasłon (ekranów) języka pomiędzy podmiotem a widzianą rzeczą.

Widzenie Różewicza, tak jak i widzenie w jego poezji, ma swoją gramatykę. To gramatyka myślenia „okiem poety”, domagająca się wciąż nieustannej rekonstrukcji językowej.

⁷ Zob. I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001.

Zaledwie zarysowałem poszczególne etapy dochodzenia do zrozumienia intencji tekstu, ale droga wydaje się wyrazista. Inspirowane poezją powtórzenie doświadczenia wzrokowego i budowanie imaginarium były i są niezbędnym ćwiczeniem percepcji, a także swoistą praktyką podmiotowej pamięci. W ślad za patrzeniem oraz odczuciem przestrzeni (w duchu i zgodnie z zasadą rekorporalizacji podmiotu myślącego jako jednej z cech kryzysu tradycyjnej władzy wzroku) pojawiają się pytania stawiane wierszom: o cel i sens przywołań obrazowych, o sposób przekształcania przedstawienia malarskiego (szerzej także świadomości wzrokowej) w słowo, o tryb ujawniania poglądów epistemologicznych, o istotę relacji poezji i filozofii. Poznawanie dzieła i poety tą drogą ujawnia wyjątkowość konsekwentnej i wszechstronnej koncepcji oscylacji języka i obrazu – propozycji uważnego poszukiwania słowa pozwalającego uchwycić nienazwane, ledwie uchwycone przez świadomość doznania, jakich dostarcza najszlachetniejszy ze zmysłów człowieka – wzrok.

Propozycja taka pozwala na poszerzenie pola badawczego na każdy, nie tylko malarski, nie tylko plastyczny czy filmowy, obraz przedstawiający się oku poety.

Teoria widzenia

Rekonstruowana w zaproponowanym porządku teoria widzenia Tadeusza Różewicza zasięgiem swym objąć musi każde podmiotowe doznanie wzrokowe. Rozbudowana ikonosfera współczesności nie wyczerpuje swojego potencjału w dziełach sztuki malarskiej czy szerzej plastycznej. Objąć musi również teksty kultury wizualnej przynależne sztuce filmowej oraz telewizji czy przestrzeniom miast. W przypadku tych pierwszych rozpoznać można uzupełnienie poetyki Różewicza o technikę montażu filmowego, ale też o poetycką rekonstrukcję założeń ideowych nowego realizmu, ukonstytuowanego w powojennym kinie włoskim. Telewizja natomiast i jej „obrazy”, współwystępując z doniesieniami prasowymi (w tym tytuły artykułów i hasła reklamowe zaczerpnięte z ogłoszeń), stają się u Różewicza źródłem tematów, ale także przedmiotem opisu lub wzorcem strukturalnym tekstu literackiego. Oto bowiem *Motyle* rozpoczynają się relacją z prezentującego skutki powodzi we Florencji telewizyjnego reportażu, który na zasadzie asocjacji uruchamia potok dalszych wątków wspomnieniowych. Kolażowe zestawienia opisów filmów dokumentalnych z przytoczeniami części programów obejrzanych na szklanym ekranie, zasłyszanych w radiu lub przeczytanych w doniesieniach prasowych, wypełniają poemat *Spadanie*. Tytuły artykułów i nagłówki reklam to

„przedmioty gotowe” w *Non-stop-show*, gdzie uzasadnieniem tezy przekonującej, że świat jest dziedziną „gry z możliwościami” zdaje się fragment: „Więc czyta się gazetę książkę” (*Non-stop-show*, TT, VIII, 406).

„Czytanie” takie już po chwili otwiera dostęp do ikonosfery obszarów miejskich: „coraz częściej czyta się na murach/ naszych miast [...]” (*recycling*, ZFR, X, 47). *Recycling* w całości stanowi Różewiczowską próbę rejestracji i autorskiego porządkowania „szumu medialnego”. Zgodnie z własną ramą interpretacyjną (sposobem rozumienia świata) poeta wybiera z potoku doniesień zaledwie kilka sztandarowych tematów, zestawiając w jednym utworze „gorącą” medialnie w chwili pisania wiersza problematykę gromadzonego w skarbcach szwajcarskich banków złota i depozytów pieniężnych osób pochodzenia żydowskiego, które poniosły śmierć w wyniku polityki eksterminacyjnej Niemiec nazistowskich w latach II wojny światowej, z równie „gorącymi” informacjami o zagrożeniu zachorowaniami na chorobę Creutzfeldta-Jakoba, czyli tak zwaną chorobę szalonych krów, oraz wszelkimi pochodnymi tychże hiobowych wieści o BSE. Jednocześnie poeta wydobywa z procesu komunikowania masowego te momenty, które sprzyjają tworzeniu wizji „śmiertelnego tańca”, skazującego człowieka w kontakcie ze światem na ograniczenie poprzez pośrednictwo medialne, ze swej natury pełne sprzeczności, niekonsekwencji oraz uproszczeń i selekcji faktograficznych. Poeta rejestruje kilka znaczących przykładów, w których poświadczą jak wiele informacji pozostaje w świadomości czytelnika gazet lub widza telewizyjnego. Zauważa na przykład fragment relacji o wynikach kontroli w zakładach mięsnych, w której unijni kontrolerzy „«no comment» powiedzieli do dziennikarzy” (*recycling*, ZFR, X, 61) albo sam dopisuje ironiczny komentarz do wiadomości o eksperymentach genetycznych na bydle, zapisując określenie rodzaju środka przekazu wielką literą: „krowy w Telewizji śmieją się” (*recycling*, ZFR, X, 63).

O istotnym dla poetyki tekstu literackiego znaczeniu obrazu świata, jaki staje się składnikiem świadomości podmiotu, konstruowanej w wyniku obserwacji strumienia wizualnego emitowanego na ekranie telewizyjnym, świadczy także fragment *Strawionego*. Określenie tożsamości podmiotu, będącego *porte parole* autora, przyjeżdżającego do Nowego Jorku na premierę *Białego małżeństwa*, odbywa się właśnie poprzez obserwację obrazów telewizyjnych:

[...] chłopak pokazuje mi, gdzie stoi telewizor – co nacisnąć – co włączyć. 20 lub 23 „kanały”... najlepszy program na 9 lub 13... do widzenia wieczorem, po przedstawieniu... Zostaję sam... Odjechali. Siadam („szczęśliwy”) przed telewizorem. Kanał 3, kanał 4, kanał 5, kanał 13, 20... co parę sekund przekręcam gałkę... obrazy gonią obrazy muzyka muzykę słowa słowa... zatrzymuję się chwilę na jednym z programów... ale znów ulegam „małpim” pokusom i kręcę... karuzela obrazów i dźwięków. Obraz zresztą nie-

zbyt wyraźny... przyprószony jakby śniegiem... no dobrze... jestem okazem współczesnego człowieka... nie chciałem znaleźć się w „środku życia” wśród żywych ludzi z krwi i kości... którzy na mnie czekali... ale z wielką zachłannością pożeram cienie, które żyją „w magicznej skrzyni”... (po kilku dniach skręciłem sobie boleśnie nogę i spędzałem przed małym ekranem jeszcze więcej czasu... nie mogłem chodzić... siedziałem po kilka godzin przed telewizorem... no tak, mogę powiedzieć, że poznałem trochę programy TV amerykańskiej...) ciągle jeszcze kręciłem gałką, ale już potrafiłem obejrzeć np. cały film. Wszystko gdzieś biegło: filmy reklamy makaronu nart kremów lakierów jakieś cudowne kobiety śpiewały ulatując w niebo (to właśnie one miały czekać na mnie w „Ameryce”...) potem gry liczbowe, wiadomości ze świata... właściwie nie czułem potrzeby, żeby coś obejrzeć do „końca”... nic się nie kończyło od rana do rana... wszystko wychodziło wchodziło w siebie... i znów uśmiechy i jakieś wojsko... dyplomaci... Szekspir... odkurzacz... i śmiech... śmiech... uśmiechy cudowne uśmiechy niezwykle białe sztuczne rekiny... nie czułem potrzeby żeby policjant złapał mordercę, kochanek posiadał kochankę... przerywa pocałunek i chwali makaron mydło pastę do zębów... rozumiałem co pożera świat realny... że nic się z niczym nie łączy albo wszystko z wszystkim, a potem można popełnić samobójstwo zapisać się na śmierć zamordować kogoś bez powodu zostać męczennikiem katem; nikt nie wytrzyma takiej pigułki, jaką jest telewizja... zjadłem banana, wyjrzałem przez okno rzuciłem okiem na obrazy na grzbiecie książek... przymykałem oczy... zjadłem mandarynkę... jaki to smak? Ten sam smak tu w grudniu 1975 roku... i w Chinach jesienią roku 1958... opisywanie smaku... pisarz zamknięty odcięty odizolowany korkiem osiągnął mistrzostwo opisując smak ciasteczka... no dobrze... to prawdziwy realizm... i co zrobić z takim niezwykłym darem... zjadłem mandarynkę... przyjechali z teatru (*Strawiony*, II 272, 273).

Poetyka oglądu

W przyjętej tutaj perspektywie dominującym pośród dostarczających doświadczeń zmysłowych jest zmysł wzroku. Jednocześnie, należy to zaznaczyć wyraźnie, ocena charakteru tejże dominacji musi uwzględniać wszystkie konsekwencje, wynikające z faktu osłabienia zdolności widzenia w XX stuleciu. Literatura przedmiotu określa to zjawisko terminem „kryzysu tradycyjnej władzy wzroku” lub „kryzysu wzrokocentryzmu”⁸. Epoka kryzysu stawia nas twarzą w twarz z fundamentalnym paradoksem. Polega on na niewspółmier-

⁸ Zob. M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. J. Przeźmiński, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 318. Więcej na temat skutków osłabienia tradycyjnych władz poznawczych, ufundowanych przez zmysł wzroku w odniesieniu do polskiej poezji minionego stulecia zob. R. Cieślak, *Poezja wobec kryzysu władzy wzroku. Studia o słowie, obrazie i percepcji*, Szczecin 2006.

ności osobistego doświadczenia wzrokowego podmiotu (człowieka współczesnego) wobec skuteczności (sprawdzalności) procesów poznawczych, wynikających z dostarczanych przez zmysł wzorku spostrzeżeń. Inaczej mówiąc – niepoliczalność spostrzeżeń, która stała się cechą dzisiejszej kultury wizualnej (wspomagany rozwojem technologii przyrost liczby postrzeganych obrazów, atakujących wzrok w przestrzeni publicznej), nie wpływa na wzrost pewności w orzekaniu o rzeczywistości. W dużym uproszczeniu rzecz ujmując, można powiedzieć, że świadomość tego, co dla zmysłów rzeczywiste (wyodrębnienie przedmiotu oglądu, sensualne uchwycenie obrazu) nie jest równa poznaniu rzeczywistości. Interpretacja świata rodzi się więc z przeogromnej liczby spostrzeżeń, lecz już nie z istotnego poznania (rozumienia) tego, co postrzeżone. Zalew obrazowości w kulturze (w ikonosferze) osłabia zdolność widzenia. Opisanie świata w perspektywie okulocentrycznej w coraz mniejszym stopniu pozwala ten świat zrozumieć.

Wydaje się zatem, że próba odpowiedzi na pytanie o sposób prezentowania doświadczenia wzrokowego (jako zespołu zmysłowych danych postrzeżeniowych) we współczesnym tekście literackim powinna lokować się na przecięciu kilku równoległych, przeprowadzanych palimpsestowo analiz. Językowe wykładniki oglądowości są bowiem rodzajem reprezentacji danych zmysłowych. W istocie jest tak, że to one dopiero są dostępnym nam świadectwem podmiotowego poznania, konkretyzacją obrazu uchwyconego intelektualnie na scenie świadomości transcendentalnej⁹. Świadectwo takie nie jest więc niczym innym, jak dowodem na to, że poezja powstająca – co oczywiste – w wyniku złożonych procesów poznawczych podmiotu jest także sposobem wyrażania wyników tychże procesów i w tym rozumieniu jest poznaniem.

W rozmowie o poetyce oglądu będzie więc chodziło ostatecznie o takie rozpoznanie świata poetyckiego, dla którego doświadczenie wzrokowe jest punktem wyjścia dla tworzywa językowego, gdzie wreszcie doznania zmysłowe stanowią początek i podstawę pracy wyobraźni, matecznik lirycznej wrażliwości. Oglądowość tekstu literackiego będzie więc wypadkową językowo wyrażonych, wcześniej postrzeżonych obrazów oraz podobnie konkretyzowanych przestrzeni, a równolegle także efektem zdolności tworzenia własnego imaginarium, komponowanego w podróży, stanowiącej podstawę naocznego doświadczenia świata. Podejmowana w tym kontekście próba odnajdywania znaczeń poetyckich musi uwzględniać różnorodne przecięcia (inwencje geometryczne jako reprezentacje rysunku, występujące na przykład w funkcji wi-

⁹ Uwagi na temat fenomenologicznego procesu postrzegania zob. I. Lorenc, dz. cyt., s. 83–140.

zualnego tematu ramowego) oraz wszelkiego typu metaforyczne palimpsesty barw i sensów, które łącznie dadzą początek procesowi interpretacji poezji oraz wyznaczą ramy i kształty poetyki oglądu.

Appendix (dopisany przez...)

Rozpoczynająca tytuł mojego artykułu fraza pochodzi z wiersza *drobne ogłoszenia i wróżby* (CTWS, X, 374–375). Sygnał taki uwagę interpretatora skierować powinien po raz kolejny ku analizie zawartości mediów. W istocie bowiem chodzi o szum informacyjny oraz nieograniczoność wariantywnej analizy transakcyjnej prowadzonej w porządku ustanawianym przez spektakularność konsumpcji. Przywołajmy ów wiersz w całości:

wymienię wzrok na dotyk
dotyk na zapach
wymienię zapach na smak
smak na pikantne paluszki
na wierszyk
Opisz mi czułość
a ja ci powiem
czy będziesz grafomanem
opisz mi szczęście
które cię spotkało i
nieszczęście
które na ciebie spadło
a powiem ci kim jesteś
powiedz mi w wierszu
możliwie krótkim
czym się różni miłość
od nienawiści
powiedz mi
czym się różni
czarny kwadrat od białego
a ja ci powiem
czy będziesz Malewiczem
czy tylko ramą do obrazu
powiedz mi czym się różni
wtorek od środy
a powiem ci czy jesteś
futurologiem czy futuro-
ględą

powiedz mi kiedy świat
się skończy
a ja ci powiem kiedy
się nie skończy

(*drobne ogłoszenia i wróżby*, CTWS, X, 374–375).

Również we wspomnianym wcześniej porządku spektakularnego istnienia znajdzie się miejsce na dialog międzytekstowy, dla którego hipotekstem będzie nie tyle malarstwo Malewicza, ile łącznie traktowane założenia suprematyzmu. Spektakularność wymusza oznaczenie wartości wymiennej. Tu wskazano ją jako wartość informacji wymienianej między uczestnikami projektowanego aktu komunikacji. Podejmując porządek analizy wynikający z założeń poetyki oglądu, należałoby przyjąć, że suprematystyczna redukcja przedstawieniowości stanowi tu nie tylko kontekst, ale także zasadę wewnątrzpodmiotowego, opozycyjnie konstruowanego procesu wymiany. Stanowi zasadę konstrukcyjną wiersza. Nie jest przygodna, nie jest przypadkowa, jest modelująca i jako taka ma przekonywać, że mediatyzowana w porządku komunikacji masowej wymiana nie jest ekwiwalentna, że zakłada swoistą jedność przedstawieniową. W świetle takich ustaleń odpowiedź na pytanie, czy możliwa jest wymiana, czy można skutecznie zrezygnować ze wzroku na rzecz dotyku, musi być negatywna.

Niech te rozważania zakończy anegdota.

Rok 2006. Wiedeń. Sławiści europejscy organizują konferencję poświęconą twórczości poety. Pretekstem jest 85. rocznica urodzin Tadeusza Różewicza. Jubilat osobiście przysłuchuje się wynikom prac nad jego twórczością. Tuż przed rozpoczęciem obrad poeta zagadnie mnie: – Pan tak wciąż o tym wzroku u mnie, a ja właśnie piszę wiersz o dotyku...

Po chwili ciszy, nie dostrzegając zdziwienia, jakie malować się musiało na mojej twarzy, poeta kontynuuje: – ... tak, o dotyku... opisuję jak dotykam wzrokiem przedmiotu...

– Czyli jednak to wiersz o widzeniu – replikuję nazbyt może pospiesznie. Poeta odwraca spojrzenie, urywa wątek. Konferencja się rozpoczyna.

Wnioski

W odniesieniu do twórczości Tadeusza Różewicza opisanie doświadczenia wzrokowego jest wyjaśnianiem istoty poezji i źródeł poetyckości, niezbędnym w definiowaniu poetyki oglądu.

Poezja Różewicza nie tyle udziela obrazowi (obrazom) języka (jako semiotyka sztuki), ile jest dociekaniem poznawczym, nieustannie podejmowaną twórczą próbą odpowiedzi na pytanie, jak poznać widziane (obraz) i wyrazić w języku. W efekcie zatem – w tej perspektywie – poezja jest poznaniem, jest także filozofią sztuki.

Mimo iż prosta wymiana wzroku na dotyk nie jest możliwa, to jednak „dotykanie wzrokiem”, interpretowane w zgodzie z zasadami redukcji fenomenologicznej, byłoby sposobem opisu techniki poznawania poza dyskursem pojęciowym, poświadczaloby więc możliwość uprzedniości *logosu* predyskursywnego wobec *logosu* pojęciowego. Zmysłowe doświadczanie obrazu, poprzedzające akt językowej konkretyzacji jest więc w dalszym ciągu przykładem na realizację zasady „przemyśliwania obrazów”, w zgodzie z którą powinna być komponowana poezja, o ile chce być stosownym świadectwem poznania rzecz-y-wistości.

Anna Krajewska

Różewicza sztuki splątane. Interpretacja performatywna

Magdalenie Mazurek

Literatura jako sztuka performatywna

Zawarte w tytule określenie „sztuki splątane” jest dwuznaczne i przewrotne. Pojęcie sztuki odnosimy zazwyczaj w pierwszym rzędzie do sztuk plastycznych, szerzej wizualnych, tańca czy muzyki albo od razu kierujemy uwagę ku nazwie, stosowanej niekiedy zamiennie, dla tekstów teatralnych i dramatycznych, niczym „sztuka dobrze skrojona”. Pojęcie „sztuka” wymija wtedy konieczność określania skomplikowanej relacji dramat/teatr, a nawet szerzej literatura/teatr – jeśli utrzymać coraz bardziej anachroniczny podział na literaturę jako sztukę słowa i teatr jako jedną ze sztuk wykonawczych. Dramat, wbrew różnym w historii próbom zepchnięcia go na obrzeża sztuk i uczynienia podporządkowanym i niepełnym (od „teatralnej teorii dramatu” poczynając, na „tekstach dla teatru” kończąc), okazał się gatunkiem najbardziej twórczym i nowoczesnym, wręcz modelowo oddającym istotę sztuki określanej jako performatywna. Nie ma sensu podtrzymywanie dalej opozycyjnych podziałów sztuk na odgrywane (scena) i napisane (słowo). Relacje teatru i dramatu, odczytywane historycznie jako sposoby powstawania sztuki mimetycznej, nazwać by można sztukami splątanymi (mamy zatem historię widowisk powstających na podstawie dyspozycji mówionych oraz spisywane, nawet w dłuższych odstępach czasu po przedstawieniu, teksty o charakterze dramatycznym). Jest więc Arystotelesowska teoria tragedii i komedii (zaginiona) poety-

ką literatury czy sceny? Dzieje skomplikowanych relacji dramatu i teatru połączyły te sztuki węzłem nie do rozplątania. Wydaje się, że są to dwie rzeczywistości przenikające się na prawach anamorficznych, splątujących dwa obrazy podczas jednego spojrzenia. Aby zrozumieć fenomen splątania dramatyczno-teatralnej materii, trzeba przyjąć możliwość równoczesnego definiowania rzeczy poprzez kategorie odmiennej natury. Nasz akt odbioru ma równocześnie moc sprawczą, określając na moment to, co chcemy w dziele zobaczyć, czym chcemy, by ono było. W tym sensie akt odbioru jest równoznaczny z aktem tworzenia. Różewicz powołuje na przykład *Kartotekę rozrzuconą* poprzez dyspozycję słowną, ale czerpaną z rozrzuconego gotowego tekstu, który czyta po latach po to, by sztuka znów mogła zaistnieć choć na chwilę w innym porządku, a pewnie i ze świadomością, że zostanie w końcu ponownie spisana i zaistnieje w jeszcze innej formule. Te ciągi sceniczno-literackie mogą powtarzać się bez końca, łamiąc zasadę linearności zastępują ją współwystępowaniem i regułą przełączania. Literatura przejmując coraz wyraziściej miejsce, jakie zajmował kiedyś dramat/teatr widziany jako płynna postać zjawiska sztuki splątanej.

Nie będę jednak mówiła w tym tekście ani o dawnych, funkcjonujących w określonej historycznie tradycji, sztukach wyzwolonych, ani o koncepcji korespondencji sztuk, ani o idei *Gesamtkunstwerk*, ani o tzw. zwrocie ikonicznym. Nie chodzi tu o Wagnerowską syntezę sztuk ani o awangardowy montaż czy kolaż lub podobne działania artystyczne. Między utopijną totalnością a estetycznie pojętym rozpadem jest granica cieńsza, niż się wydaje. Choć oczywiście trzeba by te etapy prowadzące od syntezy sztuk po sztuki splątane dokładnie prześledzić i opisać. W końcu w XIX wieku teatr okazał się rodzajem interfejsu bardzo podobnym w swej roli do tej, jaką dziś odgrywają nowe media. W podjętych tu rozważaniach interesuje mnie performatywność rozumiana nie tylko jako sprawczość, ale też jako nierozstrzygalność, myślenie antybinarne, szukanie nowych możliwości estetycznych (nie tylko kłęski) w rozproszeniu, zakłóceniu, przenikaniu, które stały się wręcz synonimami sytuacji komunikacyjnej człowieka XXI wieku.

Literatura przestaje być jedynie sztuką słowa, domaga się nie tylko łączenia różnych języków i materiałów (słowa wpisują się w rysunek, obraz powołuje reakcję słowną), ale wielu mediów i aktów interaktywnego odbioru-tworzenia (słowo wydrukowane współistnieje ze słowem cyfrowym, czytanie dokonuje się poprzez akt wyboru drogi, ścieżki rozumianej metaforycznie jako ścieżka życia, ale niekiedy też dosłownie jako powierzchnia, po której się chodzi, co proponują niektóre dzieła liberackie, i/albo jako wybranej ścieżki dźwiękowej zapisu filmu, który się ogląda). Akt czytania wymagać zaczyna sprzężenia z urządzeniami: komputerem, kamerą, komórką, skanerem QR itp.,

które zaczynają być przedłużeniem naszych zmysłów i narzędziami uczestnictwa w aktywności artystycznej. Przebywamy w coraz to większej liczbie światów równoległych. Literatura staje się sztuką performatywną co najmniej na dwa sposoby: pierwszy, na który zwracał uwagę na przykład J. Hillis Miller, poprzez zdolność powoływania nieistniejących światów, które istnieją i nie istnieją równocześnie (i nie jest ważne rozstrzygnięcie, czy mają one odpowiednik w realnej rzeczywistości czy są go pozbawione, czy może istnieją w postaci utajonej oczekującej na słowa)¹; drugi jako pisanie performatywne, łamiące granice różnych sztuk, zacierające różnice między działaniem w procesie tworzenia i trwaniem egzystencji biologicznej (transgresja staje się transwersywnością). Powiedzmy jeszcze inaczej – literatura zmieniła swój status ontologiczny (akcentując przynależność do porządków artystycznych różnych sztuk, przyjmując za podstawę działanie, eksponując zdarzeniowość o znamionach widowiskowości, odgrywając referencjalność, nie wiążąc się z jednym medium) i wpisała się równocześnie w performatywne widzenie świata (związane z – tworzącym się na naszych oczach, pod wpływem akceptacji zmiany w koncepcji nauki i sposobów opisywania rzeczywistości w ujęciach fizyki kwantowej – antybinarnym splątaniem). Z punktu widzenia zdrowego rozsądku nie możemy wyobrazić sobie istnienia dwóch stanów (np. światła i innych cząstek materialnych – np. elektronów) równocześnie w postaci fala-cząstka, czy, jak w słynnym eksperymencie Schrödingera, pojąć kota jako żywego i martwego jednocześnie. Nasza obserwacja zawsze wybiera, dookreśla, decyduje o tym, co zobaczymy.

Kategoria splątania, nawiązująca do pojęć fizyki kwantowej, uzyskuje znamiona estetyczne. Wobec twórczości Różewicza dałoby się zastosować to, co kiedyś pisałam na temat koncepcji performatywnej historii literatury.

Splątane cząstki tworzą relacyjną całość; nawet rozdzielone, znajdując się w dużej odległości od siebie, zachowują wzajemne zależności – stan jednej wciąż zależy od stanu drugiej. Określając parametry jednej z nich, uzyskujemy równocześnie wiedzę o nich obu jako splątanej całości. Jak zatem wyjaśnić, w jaki sposób cząstki wpływają na siebie? Czym jest rzeczywistość i czy świat istnieje bez związku z naszą świadomością? Jaka jest natura czasu, przestrzeni, jaka jest istota materii, umysłu, świadomości? Pytania odwieczne...²

A zatem nie pewność i wiedza, ale przygarnięcie także obszarów niepewności i nierozstrzygalności buduje naszą świadomość. Można by paradoksal-

¹ J.H. Miller, *O literaturze*, przeł. K. Hoffmann, Poznań 2014, s. 40.

² A. Krajewska, *Splątanie literackie*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17, s. 8.

nie odnieść zjawiska z pola fizyki kwantowej do literatury i powiedzieć, że nie ma scenki rodzajowej bez anamorfozy, nie istnieje czysty epitet bez oksymoronu, nie rozwija się naturalistyczny opis bez dyskursu synestezyjnego. Stąd też zaproponowany przeze mnie termin „sztuki splątane” odnosić się będzie nie tyle do „mediów wiązanych” („jak na przykład płyta winylowa z oryginalnym soundtrackiem muzyki filmowej”³), ale przede wszystkim do literackiej ontologii performatywnej powołującej gatunki splątane, jak foto-epigram, teatro-film, dramato-teatr, video-performance, foto-nowela (movie-novel), cine-magraph, książka do filmu (i ich warianty – gatunki zaprzeczone, jak nie-teatr, sztuka niemożliwa itp.), jak i do obszaru epistemologii (rozumianej jednak nie tradycyjnie, jako poszukiwanie prawdy, ale jako performatywne powoływanie sekretu, tajemnicy, obszaru nierozstrzygnięcia). Performatywność rozchwiała zatem sensy i przesunęła znaczenia pojęć ontologii i epistemologii, splątując ich tradycyjne role (skoro nasze akty poznawcze równocześnie budują obiekty badane).

Pojęcie sztuki wraca dziś także w rozmaitych kontekstach dotyczących zmiany sposobu jej rozumienia. Tradycyjne, anachroniczne podejście do sztuki jako dzieła, artefaktu, przedmiotu, synonimu sztuki wysokiej odróżnianej od sztuki użytkowej, niskiej, zderza się z nowoczesną, performatywną wizją sztuki jako procesu, wydarzenia się, nieustannego ruchu rekontekstualizacji, remedialności i rekonstruowania, sztuki znoszącej podziały dychotomiczne wysokie/niskie, elitarne/popularne, ważne/nieważne, główne/poboczne, sztuki przekraczającej granice wyrażania związanego z jednym medium teatr/film, druk/cyberprzestrzeń, fotografia/film, sztuki stającej się ruchomym polem, prowokującej zachowania zbliżone do poruszania się w internetowej sieci. Literatura okazuje się zatem sztuką performatywną także i w tym zakresie. Możliwość nieustannej zmiany obiektu poznawanego jako sztuka zaciera, stale jeszcze silną, chęć odnalezienia tzw. inwariantu, jakiejś niechwiejnej podstawy, stabilnego obrazu dzieła. Teatrolodzy często zarzucają literaturoznawcom, że nie rozumiejąc żywej sztuki teatru, sprowadzają wszystko do pojęcia tekstu. Tekst pojmowany „na modłę literaturoznawczą” utożsamiany jest często ze starym paradygmatem, na szczęście już zdecydowanie przewycięzonym, tekstu strukturalno-semiotycznego. Rzecz jasna nie o taki model tutaj chodzi. Literaturoznawstwo performatywne będzie budowało tę linię, którą zaczęła dekonstrukcja – tekstu w ruchu i zmianie, w potencjalności i braku,

³ W. Faulstich, R. Strobel, „*Uksiążkowanie*” jako problem estetyczno-medialny. *Obcy – ósmy pasażer Nostromo – studium przypadku*, przeł. M. Kasprzyk, przejrzał K. Kozłowski, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22.

w procesie nieustannej rekontekstualizacji i akcie wielokrotnego przepisowywania, w uwikłaniu mediów i w dramatycznym splątaniu.

Jeśli performatywnie rozumieć pojęcie tekstu, nie można próbować doszukiwać się jego tzw. postaci kanonicznej. Tekst podlegający stałej rekontekstualizacji żyje na tysiączne sposoby, egzystuje w układzie sieci, a nie w porządku linearności. Nie może być zatem ujmowany wobec czegoś, brakuje mu punktu odniesienia, jakiegoś stałego centrum. W tym sensie myślenia o tekście i wobec prób ustanawiania nowej ontologii sztuk splątanych nie można już mówić o ujęciach binarnych. Coraz bardziej przestajemy identyfikować pojęcie literatury wyłącznie jako „wielkiej literatury książkowej” i – jak pisze Faulstich – wobec ustawicznych kompilacji, wykorzystywania przez media elektroniczne przekształcanych fragmentów, odwracamy kierunek transferu medialnego. „Nie jest już tak, że («dobra») powieść została (kiepsko) «z ekranizowana» [dosł. «ufilmowiona»], lecz tak, że «uksiążkowieniu» podlega teraz film fabularny. A może należałoby powiedzieć «uliteraturyzowaniu?»⁴. Dzieła ulegają „rozproszaniu”, pojawiają się w różnych postaciach i wersjach, jak fotonowela, powieść książkowa, komiks, „książka do filmu”. Nawiasem mówiąc, ciekawe, czym dla Faulsticha byłaby Różewiczowska *Kartoteka rozrzucona* widziana równocześnie jako „książka do teatru” czy raczej „teatr do książki”, a może „książka do książki”? Tym samym traci sens stosowanie na przykład pojęcia adaptacji, ponieważ nie mamy już czego przekładać na co. Nic tu się nie przekłada na nic. Nie dokonujemy przekładu ani z jednej sztuki na inną, ani z oryginału na tłumaczenie, ani z rękopisu na wydanie drukowane. Adaptacja traci sens także jako seria, przekład intersemiotyczny, a nawet jako interpretacja. Nasze dyskursy tworzą zmienne punkty obserwacji nierozstrzygujące o stosunku do istnienia lub nieistnienia prawdziwego kształtu dzieła czy kanonicznej interpretacji sztuki. Możemy jedynie stale wpisywać się swoim działaniem w proces przemian, przemian, przejść kształtujących performatywnie sztukę. Nie tylko dzięki nowym mediom (Faulstich), ale także dzięki naszej starej, dobrej wyobraźni (Miller) możemy przebywać na polu sztuki w światach równoległych.

Podobny mechanizm działa w przypadku analizy dokumentów historycznych, których badanie nie może odbywać się już, jak dawniej, z żywym przekonaniem i wiarą w odczytywanie legitymizującej się w tym procesie jedynej wizji historii. Świadomość nowoczesnej interpretacji zgromadzonego materiału źródłowego jest, jak proponuje Hayden White⁵, przywróceniem wartości

⁴ Tamże.

⁵ Zob. H. White, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009.

badania przeszłości na drodze do znalezienia perspektyw dla terażniejszości, czy też, jak pisze Freddie Rokem „przewycięzeniem zarówno poczucia oddzielenia, jak i wykluczenia”⁶. Taki charakter myślenia o zmienności obiektu badań Pierre Nora nazywa post-pamięcią⁷, Arthur C. Danto sztuką posthistoryczną⁸, a historyk sztuki Georges Didi-Huberman „plamami pamięci”⁹. I choć zakresy znaczeniowe tych pojęć nie do końca się pokrywają, to wszystkie one wydają się jednak ważne dla myślenia Tadeusza Różewicza o historii. Poprzez performatywną akcję działania wzroku poeta powołuje do istnienia także przeszłość rozumianą (żeby posłużyć się określeniem Hubermana) jako „plamy pamięci”. „Plamy pamięci” nie podlegają procesowi *diegesis*, one – chciałoby się uzupełnić wypowiedź francuskiego filozofa – rozgrywają się *in performance*. Doświadczenie wizualne staje się równocześnie poznaniem performatywnym.

W odniesieniu do sztuki operujemy bowiem polem działań o naturze sieciowej, splątanej. Sztuka posthistoryczna (Danto) oznacza także możliwość zmiany przeszłości. Na tej drodze istnieje cała skala potencjalnych zachowań: od zniszczenia obrazu cudzego (np. Robert Rauschenberg wymazał rysunek Willema de Kooninga) lub własnego (np. Anselm Kiefer podpalał swoje obrazy), przez akt zmiany (od gestu często parodystycznego, jak doklejanie wąsów portretowi Mony Lisy, po wymiany kadru lub zniekształcanie nagrania, np. *Hamlet* Wooster Groop) czy akt „uwspółcześniania”, czyli pokolorowany film zrobiony z historycznych czarno-białych zdjęć (np. w filmie *Powstanie Warszawskie*) rodzący pytania o sens koloru jako zniesienia opozycji fikcji czy prawdy, po koncert muzyczny z hologramem gwiazdy, uchodzący za żywy występ (np. Michaela Jacksona). Zaczynamy kreować nieistniejącą przeszłość. Różewicz a postpamięć – to temat do wykonania. *Kartoteka rozrzucona* nie jest zatem adaptacją *Kartoteki*, ale jej powołaniem postpamięciowym. Jest równocześnie dekonstrukcją, antybinarną sztuką splątaną, zapisem postpamięciowym, pisaniem performatywnym etc. etc. Ileż jeszcze będziemy mogli oglądać takich kartotek, uczestniczyć w procesach ich tworzenia... Bez Różewicza... a może kiedyś z hologramem twórcy...

⁶ Zob. M. Leyko, *Teatr w przestrzeni historii*, „Dialog” 2013, nr 4, s. 5, a także F. Rokem, *Wystawianie historii*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 15.

⁷ P. Nora, *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7.

⁸ A.C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013.

⁹ G. Didi-Huberman, wykład zatytułowany „Miejsca mimo siebie” poświęcony sztuce Mirosława Bałki, 16 czerwca 2011, godz. 18.00 w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Tekst wykładu na podstawie nagrania zamieszczonego w Internecie na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie: www.artmuseum.pl (dostęp: 12 września 2012).

Pojęcie dzieła splata się z aktem tworzenia i odbioru w jeden proces, w którym podkłady kłacza i palimpsestowości, metamorfozy i anamorfozy, rozproszenia i zakłócenia, przeszłość i terażniejszość stale przemieszczają wytwarzany obraz sztuki. Zaryzykować można stwierdzenie, że chyba po raz pierwszy w teorii pojawia się szansa wyjścia z zakłętego kręgu odnoszenia opisywanych zjawisk sztuki albo do autora, albo z akcentem na dzieło, albo wyłącznie z perspektywy odbiorczej. Materia sztuki okazuje się materią splątana, raczej polem działań niżli przedmiotowym artefaktem.

Można więc sens performatywności wyprowadzić na zewnątrz sztuki, jako splątanie rzeczywistości artystycznej i realności. Albo – co bardziej skomplikowane i znacznie ciekawsze – pokazać układ performatywny, tworzący się poprzez relacje znoszące opozycje prawdy/fikcji, wprowadzające niepewność ontologiczną, burzące myślenie Kartezjańskie na rzecz istnienia poprzez widzenie itp. W pierwszym przypadku będzie to moc performance'u, w drugim moc performatywnego spłotu medium i literatury.

Sztuka Różewicza jest performatywna na dwa sposoby: jeden, chciałoby się powiedzieć, biopoetyczny – twórczość przechodzi w życie i je przekształca. Nasze myślenie wiąże się z ciałem, one warunkują się wzajemnie, co Różewicz pokazuje niejednokrotnie, zwracając uwagę na fizyczną stronę zjawisk. Przepisuje swoje działania z myśli na ruch, z ruchu na myśl. Doświadczenie sceny jest mu potrzebne, jako próba doświadczenia myśli. („w myślach wszystko rozgrywa się czysto”, „nie ma teatru z kartki”). Drugie znaczenie performatywności odnosi się do takiego projektowania sztuki, by wciągając widza w swój krąg, sprawiała, że zachodzi, poprzez zniesienie metajęzyka, likwidacja bariery jednej ramy. Następuje nie tyle, jak chciał Raoul Eshelman¹⁰, podwójne ramowanie, ile proces nieskończonych przymiarek do różnych, powtarzanych niekiedy sekwencyjnie, ram. Widz, czytelnik, pisarz prowadzą grę w powoływanie do istnienia różnych ujęć dzieła po to, by zrozumieć siebie i w procesie wcielenia sztuki obserwować zmiany w swej własnej przekształcanej zwrotnie przez dzieło świadomości.

Pojęcie sztuki staje się niedefiniowalne. O tyma, co jest sztuką, a co nią nie jest, nie da się powiedzieć raz na zawsze, jej granice są barierami naszych wyborów, decyzji, aktów powołań i gestów wymazywania.

Splątanie jest u Różewicza programem pisania/czytania, czyli istotą życia w sztuce. Jest (jakby to z dystansem wobec słów nowomodnych, prześmiewczo, powiedział sam autor) „projektem”, jakimś bliżej nieokreślonym *work in*

¹⁰ R. Eshelman, *Performatyzm albo koniec postmodernizmu (American Beauty)*, przeł. K. Hoffmann, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17.

progress, która to praca tekstu – mówiąc już całkiem serio – kreuje życiorys poety: biografię tkaną ze słów, obrazów, fotografii, śladów aktów lektury dzieł innych artystów. Twórczość Różewicza tworzy specyficzną nie-całość, nie-domkniętą, stale będącą w ruchu, pulsującą, zmienną, redefiniowalną. Kolejne utwory literackie nie przylegają do siebie, lecz raczej przypominają punkty wiązań niewidzialnej, nieskończonej sieci. Dzieło Różewicza, rozumiane jako pole wyznaczające interaktywny obszar oddziaływań i wpływów zależnych od siebie, pozostających w sprzężeniu, istniejących poprzez różne media, przekracza granice wszystkich sztuk, jest najwyrazistszym, moim zdaniem, przykładem sztuk splecionych w polskiej literaturze XX i początków XXI wieku. Tadeusz Różewicz zarówno w pracy z reżyserami swych sztuk, jak i zanim sam w *Kartotece rozrzuconej* wszedł na scenę, a także i potem, już po napisaniu *Ostatniej Kartoteki*, często zwanej *Trzecią rozrzuconą*, zawsze najpierw stawał przed obrazem. Oto widoczne od razu pierwsze splecionie – obraz obecny w cytacie, ekfrazie, przypomnieniu. Różewicz wplątuje swe teksty w druk, w rękopis, w rysunek, rozkłada na blankiecie telegramu, miesza z podpisem na rysunku, z samym rysunkiem, z zakreślonym tekstem z podręcznika dla szkół i samouków, dedykacjami, autografami, fotografiami. Różewicz dodaje dopowiedzenia, pisze przedmowy, a potem uzupełnia o słowne komentarze (np. te z *to i owo* podane i zapisane przez Jana Stolarczyka¹¹). Najważniejsze jest jednak, że komentarze te w większości są składową częścią nienapisanych książek, niewydanych, nieukończonych utworów lub zaledwie pomyślanych i zarzuconych wierszy, odnotowanych marginesowo pomysłów. Co zatem jeszcze pisarz splecionie?

Splecionie dokonuje się u Różewicza zwykle w procesie prze-pisywania dzieła. Różewicz uprawia autoprzepisywanie nie tylko *Kartoteki*, ale i innych swoich utworów, na przykład wiersza *to się złożyć nie może*, przepisyuje swój życiorys, dokonuje prze-pisywania tekstu w dialogu z krytykami, przepisuje stale z kartki (z rozrzuconych kartek) – także z tych, które dosłownie rozrzucone zostały po scenie. Same kartki, notatki zapisanej przez Różewicza *Kartoteki* są w trakcie działań teatralnych filmowane, fotografowane, rozrzucone.

Czym jest tekst *Kartoteki rozrzuconej* – wydaną książką, zapisem video, próbami w teatrze, sfilmowanym zapisem prób, fotografią, rysunkiem, spektaklem, propozycją tańca (wyraźna sugestia autora skierowana do aktorów ze sceny). Do tej listy można by jeszcze dodać Różewicza przepisywanie literatury, obrazów, traktatów filozoficznych, które odbywa się w dialogu z innymi pisarzami, malarzami, krytykami (np. Miłosz/Różewicz o Swedenborgu,

¹¹ T. Różewicz, *to i owo*, oprac., red. i posłowie J. Stolarczyk, Wrocław 2012.

Różewicz/Bacon a Velázquez). Kartotekę po raz trzeci rozrzuconą przedstawił Różewicz jako kwadrat – rzut sufitu z czarną kropką po środku (kropką albo raczej muchą, która usiadła na suficie), co można by zestawić z *Kwadratem* Samuela Becketta. U Becketta środek kwadratu wyznaczony jest tanecznym ruchem bezimiennych mnichów, sugeruje pochłaniający środek Wszechświata, u Różewicza – na suficie siedzi mucha, jej lot wyznaczył teraz punkt, kropkę, koniec. Akt przepisania może uzyskać postać anamorfozy. Jest tak, jak się Państwu zdaje (raz zechcemy zobaczyć muchę, raz kropkę). „Odblask tragedii” otrzymał „odblask komediowy”. Nawiasem mówiąc, nie zgadzam się z W.B. Worthenem¹², autorem *Między literaturą a przedstawieniem* (który niestety jeszcze wciąż oddziela literaturoznawstwo od performatyki), gdy łączy *Kwadrat* Becketta z geometrią euklidesową. Wyjście od Euklidesa nie ogranicza tematu przestrzeni, ale go otwiera. Postacie chodzące po coraz bardziej skrzywiających się liniach dokonują, moim zdaniem, właśnie przepisania euklidesowej geometrii na geometrię poeinsteińską. Stąd u Becketta chodzenie zaczyna być w sposób konieczny sprzężone z ruchami tanecznymi, a omijany środek, niczym fizykalna czarna dziura sprawia swym wpływem, wręcz wymusza zmianę trajektorii ich ruchu. Beckett nie tworzy przestrzeni, Beckett przepisuje geometrię, zmienia wymiary, zakrzywia przestrzeń i czas, a pewnie i dalej idzie ku fizyce kwantowej, pokazując światy możliwe, miejsca potencjalne, czy określa pustkę jako, zgodnie z Platonem, „stan przed wszelką ontologią”, ale też – chciałoby się powiedzieć – jako „stan po wszelkiej ontologii”, jako „teksty po nic”, gdy „nic już nie zostało do opowiedzenia”, gdy rozsypująca się ontologia powołuje byt do nicości. Ku czemu kierujemy zatem wzrok? Czy jakby powiedział Różewicz „na czym koncentrujemy/ naszą uwagę?” (*Poemat autystyczny*, P, IX, 315). Najpierw stajemy przed obrazem.

Przed obrazem. *Las Meninas* Diego Velázqueza

Obraz Diego Velázqueza *Las Meninas* jest wypowiedzią na temat kryzysu reprezentacji, a równocześnie poprzez „odgrywanie referencjalności” pokazuje upadek „teatru przedstawienia”.

Jak się wydaje, twórczość Velázqueza fascynowała Różewicza właśnie z tego powodu. Jeśli się nie mylę, poeta nie opisał nigdy wprost działania *Las*

¹² W.B. Worthen, *Między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2014, s. 319–340.

Meninas, raczej – jak myślę – stwarzał pozory, że zajmuje go Velázquez przerobiony już przez wielu innych malarzy (Bacon, Kantor i inni). Jednak związek między dziełem Velázqueza i Różewicza jest, moim zdaniem, znacznie głębszy. Twórczość Różewicza podlega prawom, które sformułował XVII-wieczny malarz w słynnym obrazie *Las Meninas*.

Po pierwsze można powiedzieć, że obraz *Las Meninas* zawiera tajemnicę, czyli sekret. Interpretując rozróżnienie Paula de Mana poznawczej i performatywnej funkcji języka, Jonathan Culler przywołuje wiersz Roberta Frosta *Sekret siedzi*: „Tańczymy w kręgu w koło i sądzimy, że.../ A Sekret siedzi w środku i wie”. Culler pisze:

Akt sądenia wytwarza wiedzący sekret. Wiersz uwypukla zatem zależność swych stwierdzeń konstatających, iż sekret wie, od performatywnego sądenia stwarzającego przedmiot, o którym się sądzi, że wie – niesamowite zapętlenie w tak prostym na pierwszy rzut oka kupiecie, ale takie są właśnie zawilosci starcia performatywu z konstatacją¹³.

Warto dodać dalszą interpretację de Mana dokonaną przez Cullera: „Performatyw składa się, według de Mana, z retorycznych operacji, aktów języka, które podkopują jego roszczenia, narzucając kategorie językowe – organizując świat, a nie tylko reprezentując to, co jest”¹⁴.

„Tworzy się aporia, impas, nierozstrzygalna oscylacja między językiem performatywnym a konstatającym”. Culler interpretuje de Mana (pod czym chciałabym się podpisać):

A zatem nie chodzi o *celebrowanie* performatywności w ogóle, czy też performatywności literackiej w szczególności. Można jedynie powiedzieć, że literatura, przypuszczalnie w większym stopniu niż filozofia jest wyczulona na niejednoznaczny związek między performatywnością a konstatacją, która leży u podstaw stwierdzeń filozoficznych i zarazem je kwestionuje¹⁵.

Ważne jest w przytoczonym cytacie ostrożnie wprowadzone słowo „przypuszczalnie”, ponieważ w wielu wypowiedziach filozoficznych problem relacji między poznawczą (konstatającą) a performatywną funkcją języka nasila się nieraz wyraźniej niż w literaturze (przykładem myśl Kierkegaarda). Sekret – jest kategorią dekonstrukcji. Nie miejsce tu na omawianie różnic w ujęciu problemu między de Manem a Derridą.

¹³ J. Culler, *Literatura w teorii*, przeł. M. Maryl, Kraków 2013, s. 190–192.

¹⁴ Tamże, s. 192.

¹⁵ Tamże.

W świetle tych ustaleń można znakomicie rozważać *Las Meninas* w regułach performatywności i próbować mówić o nim w kategoriach sekretu. Prawie wszyscy współcześni komentatorzy obrazu (Michel Foucault, John R. Searle, Joel Snyder, Victor I. Stoichita i inni) podkreślają ten właśnie wątek – możemy zbierać wiedzę na temat obrazu, ale i tak nie odgadniemy jego sekretu, bo nie o wiedzę tu chodzi, nie o pewność rozwiązania, ale o ustanowienie obrazu jako sekretu na mocy performatywu. A ściślej na mocy gry między poznawczą a performatywną siłą języka, także języka malarstwa.

Las Meninas odczytujemy przeważnie co najmniej trzy razy. Liczy się pierwszy, naturalny, intuicyjny ogląd, podpowiadający nam, że na obrazie widzimy scenę rodzajową, dworską, którą maluje malarz, a odbijający się w lustrze król i królowa obserwują ten akt tworzenia. Oto mamy czysty spektakl, „teatr przedstawienia”, część postaci patrzy na siebie, a nie na nas, zatem odnosimy wrażenie scenki rodzajowej, wręcz sztucznego – w swej sztywnej, zatrzymanej pozie, teatralności – „żywego obrazu”.

Ma znaczenie jednak i drugie spojrzenie, prowadzące do konfuzji. Otóż nic się na tym obrazie nie zgadza (choć kiedy analizujemy obraz bliżej, okazuje się, że niczego nie narusza). Jak pisze Snyder:

Velázquez zadał sobie wiele trudu, by odwrócić nasze rozumienie tego, co widzimy: pokazał nam tropy zachęcające do wierzenia, że rozumiemy, co nam pokazuje i że pojęliśmy prawdę tego przedstawienia. [...] W prezentacji nie ma nic iluzorycznego – a jednak, w istocie rzeczy, została stworzona iluzja. Ta iluzja nie tkwi w obrazie, lecz w nas, i jest to iluzja rozumienia¹⁶.

Czyż nie blisko jesteśmy stworzonej przez de Mana definicji sekretu? Połączając za wiedzą historyczną (Snyder), komentatorzy podkreślają, że w XVII-wiecznej sztuce hiszpańskiej główną rolą sztuki było udoskonalanie natury zgodnie z panującym ideałem. Ponadto naruszona zostałaby zasada odbicia, jeśli przyjąć, że para królewska nie stoi naprzeciw lustru (zatem odbiciem w lustrze może być tylko treść obrazu, który maluje malarz przedstawiony wewnątrz obrazu) – inaczej król i królowa, gdyby stali naprzeciw lustru „patrzyliby prosto na Velázqueza, którego postać zasłaniałaby im większą część lustra”¹⁷. Ale może jednak to jest złamanie zasady przedstawienia na rzecz idei do pokazania, a *Las Meninas* tłumaczy się wewnątrz samego świata w obrazie i nie wymaga rzeczywistości, która go dopełni? Rodzi się jednak pytanie,

¹⁶ J. Snyder, *Las Meninas i „zwierciadło księcia”*, w: *Tajemnica Las Meninas. Antologia tekstów*, wyb. i red. A. Witko, Kraków 2006, s. 179.

¹⁷ Tamże, s. 181.

z jakiego punktu my sami oglądamy obraz, wymusza się na nas ruch i zmienny ogląd, a gdzie stoi prawdziwy malarz Velázquez, który maluje autoportret, czy zakłócona zostaje prawda perspektywy itp. Jakby powiedział Searle, odbieramy najpierw „iluzoryczne malarstwo przedstawieniowe” na chwilę przed tym, zanim uwikłamy się w jego liczne paradoksy.

Wraz z oglądem trzecim, odsyłającym raz do ustaleń technicznych czy figuratywnych, opartych na konstatacjach (funkcja poznawcza języka), raz performatywnych, związanych z naszym odgrywaniem obrazu (zdajemy sobie sprawę, że jesteśmy w mocy powoływać różne wersje *Las Meninas*), tkwimy w pułapce naszego wyobrażenia o naturze obrazu, jako przedmiotu gotowego, raz na zawsze danego. „*Las Meninas* prowokują widza, by uwierzył, iż można je zrozumieć tylko w kategoriach tego, co bezpośrednio widać na obrazie. Takie zrozumienie malowidła jest iluzją rozumienia. W praktyce oznacza niepowodzenie”¹⁸. Jeśli przyjąć ogląd trzeci, raz jeszcze można zacytować Snydera: „[...] *Las Meninas* są spekulacją o spekulacji, refleksją i odzwierciedleniem przez przykładowego artystę idealnego obrazu tworzącego obraz”¹⁹. Powiedzieliśmy po pierwsze, że istota *Las Meninas* tkwi w sekrecie. Po drugie można założyć, że *Las Meninas* jest pułapką. Otrzymujemy bowiem obraz splątany; mówiąc o obrazie poruszamy obszary teatru (teatralizacje *Las Meninas* są oczywiste), konwencji malarskich, ale także: z jednej strony biografii autora (autoportret), z drugiej dramatycznych scenariuszy²⁰, sterujących odbiorem widza. Dla mnie ta koncepcja bliska jest pojęciom kulturowych klisz, stygmatyzacji poprzez nazwy-etykiety, stereotypy itp. Cenna jednak poprzez zwrócenie uwagi na to, że rozpisane są one w postaci niezapisanych i często nieuświadomianych, dramatycznych scenariuszy do odegrania. Dramatyczne scenariusze pośredniczą w naszym odbiorze dzieł, ale także na ich podstawie powstają. Ten wątek zawsze był Różewiczowi bliski – żeby przywołać choćby *Śmierć w starych dekoracjach*. *Las Meninas* są obrazem o kryzysie przedstawienia (Foucault), ale także każą nam prześledzić różne etapy działań, które prowadzą do rozwiązań performatywnych – Velázquez wciąga nas najpierw w sytuację odbioru według reguł teatru żywych obrazów (widzowie oglądają obraz z zewnętrznych odseparowanych pozycji), potem uruchamia model awangardowy

¹⁸ Tamże, s. 195.

¹⁹ Tamże, s. 196.

²⁰ Termin dramatyczne scenariusze zapożyczam od Dariusza Kosińskiego, który przejął go od Diany Taylor na określenie nie zawsze uświadomianych wzorców zachowań, kulturowych znamion wdrukowanych w naszą świadomość. Zob. D. Taylor, *The Archive and Repertoire. Performing Cultural memory in the Americas*, Durham & London 2003.

(wizowie wchodzi na scenę, są wciągani do akcji), po etap trzeci – performatywny (nie chodzi o prosty fakt, że literatura, dramat, teatr zmieniają nas – to jeszcze kontynuacja teatru przedstawienia), osławioną zmianę rzeczywistości. Performatywność jest to, że złapani w pułapkę teoriopoznawczą, każdorazowo musieliśmy ontologicznie rozstrzygać świat – nas samych, naszą pozycję wobec obrazu, a potem zwątpić i zacząć po drugim czytaniu analizować pod kątem tego, jak zmienia się nasza interpretacja sztuki, a więc musimy obserwować równocześnie zmianę sztuki (pytać, czym ona jest) i zmianę nas samych. Nie tworzymy jednak metajęzyka, nie powołujemy żadnego metakomentarza. Jesteśmy w dziele, tworzymy je poprzez przekształcenia nas samych, naszej świadomości. I etap ostatni: uświadamiamy sobie własne procedury myślenia, które zastosowaliśmy. Piszemy swoje pisanie, malujemy swoje malowanie. Chwytem retorycznym i wyrazem epistemologicznych poszukiwań staje się anamorfoza. Stawia ona pytanie, co to jest prawda, kto ma do niej dostęp, jeśli on w ogóle jest możliwy. Podejmując performatywną grę ze sztuką, przekształciliśmy nas samych, zadaliśmy sobie niezwykle istotne pytania. Pytaliśmy o prawdę obrazu – szukając najpierw wiedzy, na przykład jaka jest technika obrazowania, idea malowania przedstawiona przez Velázquezę. Potem postąpiliśmy jak Derrida w *Prawdzie w malarstwie* cytujący słynny performatyw Paula Cezanne’a: „Winien wam jestem prawdę w malarstwie i powiem wam ją”²¹. Velázquez mógłby powiedzieć tak samo, wskazując na *Las Meninas* – oto prawda w malarstwie. Velázquez powiedział ją w *Las Meninas* (dał nam obraz jako pułapkę, dał nam zadanie, by poszukać tej prawdy obrazu). Podejmując zadanie, po drodze musieliśmy stworzyć całą serię obrazów – stale zmieniając punkt odniesienia, na przykład jak by było, gdyby itd. Mało tego, tworzyliśmy go przez działanie, musieliśmy stawiać stale nowe pytania, pytaliśmy obraz, a on unikał jednoznacznych odpowiedzi, namalowaliśmy tak różne jego wersje, przekształciliśmy go tak wiele razy, a prawda pozostała wciąż ukryta. Przekształcając obraz, zmieniliśmy niepostrzeżenie siebie samych, wyszliśmy z naszych stereotypów, dramatycznych scenariuszy, nawyków, znajomych konwencji itd. I oto w XVII wieku mamy obraz interaktywny!

Powołaliśmy to, czego nie ma – nasz obraz z pierwszego czytania, równocześnie jest obecny i znika. Patrząc od strony Velázquezę – powiedzieć można, że dał nam on obraz jako obiekt do rozegrania, sam skonstruował otwarty ciąg pułapek, w które po kolei wpada widz, a próbując zmierzyć się z pułapką, musi odkryć jej reguły i ustanowić raz jeszcze wszystkie elementy obrazu, by określając swoją pozycję, uzyskać świadomość reguł własnego oglądu. Tworzy się zatem ma-

²¹ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 8.

larska wstęga Möbiusa, ale nie tyle rozumiana jako zmiana pozycji widza oglądającego obraz z wielu stron i perspektyw, ile pojęta jako zmiana jego świadomości pod wpływem samodzielnego konstruowania obrazu. Zaprzeczając *Las Meninas*, powołaliśmy *Las Meninas*. Performatywność obrazu Velázqueza jest, moim zdaniem, oczywista.

W pułapce tożsamości, pamięci i historii

Różewicz postępuje tak, jakby brał lekcję u Velázqueza. Pułapką, podobną do tej, którą zastawił na widza malarz hiszpański, jest dramat Różewicza pod znamienym tytułem *Pułapka*. Tytuł tej sztuki analizowany był wielokrotnie, przeważnie w kontekście słynnego zdania z tekstu dramatu „Moje ciało jest pułapką, w którą wpadłem po urodzeniu”. Oto podrzucony przez autora trop. Tylko czekać, kto pierwszy go podejmie. Nie znaczy to jednak, że jest to trop fałszywy (oczywiście cielesność w *Pułapce* odgrywa pierwszoplanową rolę). Jest jednak, jak mi się wydaje, i inna „lektura możliwa”. *Pułapka* jest sztuką o naszej samoświadomości. Realizując liczne istniejące w kulturze scenariusze dramatyczne związane z ciałem, uzyskujemy przekonanie, że na drodze dyskursywnej – przyjmując retoryczną funkcję języka pokazującą nam świat poprzez konstrukcje i schematy tworzące tzw. obszar wiedzy, twierdzeń pewnych – niczego o rzeczywistości nie dowiemy się naprawdę. Szukamy zatem cielesności, którą sami sobie nadamy, zdefiniujemy na własny użytek, pozastłownie doświadczymy, która być może nie odgrodzi nas od świata, a do niego zbliży. Na tej drodze Różewicz postawił pytanie o twórczość jako konstrukcję świata. Tytuł sztuki *Pułapka* odsyła do pułapki lektury dramatu. W pierwszym czytaniu powiemy, uruchamiając proste reguły teatru przedstawienia, że to rzecz o Franzu Kafce, a dokładniej sztuka przedstawiająca biografię Kafki. Od razu jednak wiadomo, że w *Pułapce* splecione zostają perspektywy czasowe (Kafka nie mógł przeżywać Holokaustu), spleceniom ulega obraz twórczości pisarza, nie istnieje właściwie jego twórczość (jedynie sygnalizowane są dzieła nieobecne, nienapisane). Wpadamy w taką samą pułapkę, jak stając przed *Las Meninas*. Zamiast sceny dworskiej odczytać powinniśmy traktat o naturze obrazu (zwłaszcza refleksje o naturze przedstawienia), a u Różewicza – zamiast naiwnie czytelnego życiorysu Kafki – zobaczyć traktat o naturze tworzenia sprzężonego ściśle z poznaniem dramatycznym. Mylne tropy, zasadzki zastawione na czytelnika, pozorne niekonsekwencje, wycofywanie i kierowanie się naprzód to gry, które są specjalnością Różewicza. I może właśnie dlatego Różewicz wybiera dramat, by móc za ramą świata dialogu ukryć swój własny głos, pozostawiając pozornie

bezbronny świat swoich bohaterów (którzy jednak są tak naprawdę jego własną świadomością rozbitą na głosy) po to, by w epistemologicznym dylemacie rozgrywanych pustych miejsc, braków, niepewności, łatwiej móc usłyszeć siebie. Różewicz, choć tworzy portrety powtórzone, zawsze wraca do Różewicza. Doświadczenie performatywne jest równoczesnym doświadczaniem autora i widza. W ten sposób Różewicz stara się budować tożsamość.

Pułapka wydana jako sztuka teatralna daje się równocześnie czytać jako scenariusz filmowy. Naszym spojrzeniem steruje ruch kamer, pokazując nam to, co chce pokazać Różewicz w roli filmowca, a nie teatralnego reżysera czy pisarza. Otóż pojawiają się na przykład obrazy zamiast aktów, ale też powstają obrazy-zbliżenia utworzone poprzez najazd kamery na przykład na otwarte usta Felicji, w których błyszczą złoty ząb. Odniesienie do zapowiedzi Holocaustu staje się oczywiste. Takiego obrazu nie mógłby zobaczyć teatralny widz, ale za zupełnie normalny uznałby go widz filmowy. Różewicz splątuje czasy, sposoby obrazowania, myli celowo tropy, zniekształca obrazy, miesza rzeczywistości, wprowadza nieistniejące dzieła. Wydaje się w pewnym momencie, że wszystko co oglądamy, dzieje się we śnie. Wpadamy w pułapkę naszej pamięci, na scenie rozgrywa się świat, którego tak naprawdę nie rozumiemy (jedynie nam się wydaje, że możemy złożyć wątki w linearnie ułożony plan historii). W istocie otrzymujemy tylko „plamy pamięci” – jakieś strzępy obrazów, zapowiedzi, predestynacje, rojenia. Za chwilę będzie już za późno. Zza kulis teatru wyjdą oprawcy i zburzą wszystko, czego chciał uczepić się bohater – uczepić, czy raczej wczepić się w rzeczywistość nie mógł, ponieważ ona uległa przemianie. Bohater, tak samo jak widz w teatrze, pozostanie w pułapce sam, będzie tkwił w omamieniach i śnie. Z takiej pułapki jako stanu umysłu nie wychodzi się nigdy.

Taką właśnie pułapką jest dramat *Pułapka*. Widz buduje sobie pułapkę swoich poszukiwań myślowych poprzez tworzenie obrazów nienapisanej książki, innych sztuk itd. Uczestniczą w tej grze oglądane przedstawienia, równoznaczne z podejmowaniem performatywnego scenariusza gry (nie-gry) interaktywnej. Dramat zależy od medium (wersje, rękopisy, wydania, sposoby poprzedniego funkcjonowania w teatrze, filmie, komputerze), jest tym, co wydobycy, tym, co zbudowano. Pierwsze, drugie, kolejne odczytania tworzą nie prostą serię, ale wzajemne splątania – jedno szarpie inne. Warunkują swoje istnienie i wstecz je zmieniając, nieustannie przebudowują obraz. U Różewicza nie ma kolażu, nie istnieje także montaż rozumiany w sensie metonimicznym, krojenia, zestawienia itd., ale istnieje na etapie splątania. Pułapka oznacza także nierealne – myślenie teatralne i filmowe (zęby Felicji). Raz patrzy się na nią jak na teatr, raz jak na film.

Przed przedmiotem. Wazon

Metoda Velázquezza sprawdza się znakomicie w opowiadaniu Różewicza *Grzech*. Stajemy przed przedmiotem, ale w sytuacji, która przypomina tworzenie obrazu i równocześnie zakłada budowanie teatralnej sceny. Splątują się sztuki, stale na nowo pod wpływem wzroku powołuje się obraz na sposób dramatyczny. Czytelnik opowiadania zajmuje uprzywilejowaną pozycję widza. Różewicz nie ukrywa, że wie, iż kreuje świat obrazu, który ma być oglądany. Chce wręcz, by widz podążył za jego wzrokiem. Nie daje nam wyboru, prowokuje, by miejsce, jakie zajmujemy w tym teatrze było jego miejscem, byśmy widzieli dokładnie to samo, co on nam proponuje, ale i tu stale będziemy wpadać w pułapki różnych sposobów odczytań sekretu wazonu.

Scena teatralna powstaje w momencie, gdy do ciemnego pokoju („W tym pokoju nie było słońca. Zawsze był cień”; *Grzech*, I, 7) zostaje wstawiony nowo zakupiony „duży, rozkładany stół” (*Grzech*, I, 7), który zorganizował teatralnie przestrzeń i powołał scenę. „Na stole stała lampa naftowa. Przy stole było jasno, ale wszystkie kąty pokoju były mroczne. Na ścianach poruszały się cienie. Ogromne ręce, głowy” (*Grzech*, I, 8). Jesteśmy już w teatrze. Różewicz opisując obraz pokoju, równocześnie stwarza sceniczność sytuacji.

I znów, na początek mamy, dany w nieco naiwny sposób (jak na wiek bohatera przystało), obyczajowy obrazek. Mały chłopiec nie słuchał zakazu matki – zbijając wazon, popełnił grzech. Drugie odczytanie każe nam zauważyć, że nie podążamy wcale za naiwną interpretacją słów małego bohatera, ale steruje naszym widzeniem z perspektywy wspomnień ukryty za kulisami autor, tworzący dramatyzm sytuacji zgodnie z modelem Arystotelesowskiego rozumienia dramatu jako budowania napięć i rozładowań akcji. Oto mamy scenkę dramatyczną – jakby mógł powiedzieć Victor Turner. Przeszliśmy wręcz rytualne wejście w społeczną dorosłość poprzez zburzenie tabu. Splata się dramatyczny scenariusz inicjacyjnego rytuału przejścia z ideą powrotu do ustalonych społecznie norm. Tyle, że Różewicz już na tym etapie wprowadza nas w pułapkę ironii. Nie ma oczyszczających powrotów do stanu niewinności, do równowagi moralnej. Pierwszy grzech przypisać można jeszcze naiwnie diabłu, niestety inne już idą wyłącznie na nasz rachunek. („Ale tylko ten jeden raz diabeł mnie skusił. Potem zawsze grzeszyłem na własne konto...”; *Grzech*, I, 11).

W trzecim odczytaniu widzimy jeszcze coś zupełnie innego – już nie dzieje grzechu, ale historię piękna. Wazon został „podwyższony” potrójnie: raz teatralnie – poprzez ustawienie na wielkim stole pod oknem, raz malarsko – zaistniał poprzez światło, a ściślej, gdy określiło go światło ze zwykłego przed-

miotu, przekształcił się w dzieło sztuki, wtedy też został opisany jak obraz, na koniec – estetycznie – kiedy stał się przedmiotem dyskusji o pięknie.

Pierwsza odsłona dramatyczna w opowiadaniu związana jest z budowaniem sceny (ustawienie stołu sprawia, że przestrzeń teatralna zostaje powołana). Druga dotyczy dramatu rozgrywającego się między aktem widzenia a działaniem dotyku. (Może to właśnie miał na myśli Różewicz pisząc, że chciałby „wymienić wzrok na dotyk”?) Wazon jako dzieło sztuki powołuje światło. Przypomina się ujęcie historii sztuki w dyskursie Didi-Hubermana, zwłaszcza fragment o białym świetle w *Zwiastowaniu* Fra Angelico. Światło jest tym, co rozsadza obraz, choć nieuchwytnie – powoduje, że historia obrazu nie będzie już dalej mogła być historią wyłącznie tego, co przedstawione. Patrzymy „nie tylko za pomocą oczu i spojrzenia. Widzenie wiąże się z wiedzą, co sugeruje, że oko naiwne nie istnieje, że obrazy obejmujemy również słowami, procesami poznania i kategoriami myślowymi”²². W ujęciu Didi-Hubermana akt patrzenia charakteryzuje rozdarcie, szczelina między wiedzą a niewiedzą, spojrzenie opiera się na „nie-wiedzy”, obraz wymyka się oku. „Postacie z fresku Fra Angelico wydają się skamieniałe, mają zaciśnięte usta. Nie ma tu uczuć, działania ani malarskiego teatru”²³. Teatr obrazu Różewicza jest podobny i niepodobny zarazem. Rozpóściera się między tym samym chłodnym światłem, które go tworzy, ale rozsadzają go emocje. To one od widzenia prowadzą do dotyku. Postacie z fresku Fra Angelico milczą, choć znamy przecież słowa, które w tej scenie padają. W opowiadaniu Różewicza słowa istnieją w przytoczeniu, dochodzą jakby z drugiego planu. Są to słowa matki, określające wazon jako piękny i formułujące zakaz – „nie dotykaj”. Mały bohater *Grzechu* nie dysponuje wiedzą, on obserwuje materialny wazon poprzez to, co niematerialne – światło. Wazon: „Był biały. Od góry wypełniony światłem i prawie przezroczysty” (*Grzech*, I, 8). „W środku tego światła stał wazon” (*Grzech*, I, 9). Wiedza matki i doświadczenie dorosłego bohatera-autora wspominającego tamten grzech sprzed wielu, wielu lat – są nieprzydatne. Układ performatywny zaczyna działać – opowiadanie jest powołaniem historii dorastania do świata, dotyk jest tu synonimem bezpośredniego dramatycznego poznania związanego z doświadczeniem, które niwecząc sztuczne piękno, sprawia, że bohater zostaje winnym, a więc dorosłym. Widzenie przekształca Różewicz w działanie, czyli dotyk: „Potem wyciągnąłem rękę. Powierzchnia wazonu była chłodna” (*Grzech*, I, 9). „Dotknąłem go palcami. Pogładziłem delikatnie po zimnej powierzchni.

²² G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, przeł. B. Brzezicka, na s. 7-20 wykorzystano przekład A. Leśniaka, Gdańsk 2011 (czwarta strona okładki).

²³ Tamże, s. 14.

Położyłem dłoń, czułem wypukłość, okrągłość. Miałem w dłoni kształt piękna” (*Grzech*, I, 9). Ostatnie zdanie sprawia, że małe opowiadanie *Grzech* staje się wielkim traktatem estetycznym o pięknie. Wazon bowiem był „piękny sam w sobie”, ale nie było w nim kwiatów. Wazon był bezużyteczny... jak piękno. Wszystkie przedmioty w domu tworzyły krwiobieg, były w stanie splątania ze sobą, powiązane jakimiś niewidocznymi nitkami, a wazon był jakiś tajemniczy, obcy, nietykalny, rzecz by można – nosił w sobie sekret. „A wazon był sam”. Gdy spadał – miał w sobie jeszcze niebieskawe światło...

Splątaniu sztuk (teatru, malarstwa i literatury) towarzyszy, a właściwie je powołuje, dyskurs synestezyjny. Różewicz pokazuje przedmiot, stosując nie tyle synestezję, jako retoryczny trop, ale jako pewien antybinarny sposób tworzenia świata. „Skradałem się w ciszy, w której wazon stał jak w wacie”. „Światło w pokoju było takie jak w koronie gęstego wielkiego drzewa. Wilgotne jak w studni, zielonkawe, ruchliwe. Jakby przez ściany przepływała woda”. „Cały pokój był teraz wypełniony tym wazonem” (*Grzech*, I, 10).

Wobec dramatu

Tadeusz Różewicz był poetą dramatycznym. Dramatyczność można tu rozumieć na wiele sposobów. Należał do „pokolenia dramatycznego” – ocalał prowadzony na rzeź. Przeżyć epokę wojny, stanąć z tkwiącymi pod powiekami obrazami furgonu porąbanych ludzi – to trauma najwyższa. Obrazy ze swojego życia pisarz zawsze splątywać będzie z obrazami wojny. Niepokój dramatu rapsoda opowiadającego dzieje ludzi idących „do piachu” nie może przynieść *katharsis*. Różewicz stale rewidował zestalające się z czasem w opowiadaniu historii, usztywnione, zamknięte w jednym obrazie, sposoby jej istnienia – jakby operował kategorią post-pamięci (por. Pierre Nora). Przepisywania historycznych wątków dokonywał poprzez stałe reinterpretacje przeszłości swoich utworów – jakby wymyślając sztukę posthistoryczną (por. Arthur C. Danto). Od pomysłu *Do piachu* przez wmontowaną w *Kartotekę* scenę rozmowy Bohatera z partyzantem Wroną, po wielki dramat o winie tragicznej niewinnego żołnierza Walusia. Pisał więc „tragedie niemożliwych tragedii”, „dramaty rozbieżne”, „sztuki nienapisane”, uprawiał „teatr niekonsekwencji”, wyprzedzając wszelkie nowoczesne dyskursy kulturowe, estetyczne, literaturoznawcze, filozoficzne. Najpierw po prostu mówiliśmy Różewiczem, nie umiając niekiedy znaleźć języka, który odpowiadałby myślom, kreacjom, refleksjom pisarza. Potem dopiero odkrywaliśmy sens tych literackich dialogów – z innymi pisarzami, artystami, filozofami, spotkanymi ludźmi – w najnowszych, świeżo pre-

zentowanych, propozycjach krytyków sztuki, literaturoznawców, estetyków, badaczy mediów itp. Różewicz był dekonstrukcjonistą przed dekonstrukcją. (Rok 1966, sygnowany przełomową konferencją w Baltimore z wystąpieniami Barthesa i Derridy, był równocześnie rokiem powstania *Przyrostu naturalnego* – sztuki współbrzmiącej z *Wyludniaczem* Becketta). W erze płaskich ekranów telewizyjnych odwoływał się do płaskorzeźby, w płynnej nowoczesności pisał *zawsze fragment. recycling...* Rozrzucił swoje dzieło otwarte *Kartotekę*, by stworzyć nowy utwór *Kartotekę rozrzuconą* w konwencji powtórzenia, w estetyce re-...

Różewicz był pisarzem dramatycznym także i dlatego, że potrafił spleść własne, osobnicze, tragiczne doświadczenie historii z dramatyczno-performatywnym stwarzaniem porządków literackich swoich utworów. W dramacie jest się jako jedność ciała i doświadczenia słowa. Konstruował więc literaturę tak, jak buduje się dramat, który okazał się współcześnie niedocenionym, ogromnym instrumentarium mówienia nie tylko o literaturze dramatycznej, ale o dramatycznym myśleniu w poznawaniu sztuki i świata.

Tak samo Różewicz postępuje z genologią – buduje sztuki, których nie ma, jakby realizował coś na kształt performatywnej teorii gatunków²⁴.

Gatunki przechodzą w siebie, zacierając tożsamość i pozostawiając po tym procesie pewne ślady, ale i mylące tropy. Fragmenty zapisanego tekstu mają charakter performatywny, składają obietnicę, o której mówią, że się nie zrealizowała. Ale czymże jest samo mówienie o tym, co nie zaistniało, jak nie spełnieniem obietnicy, swoistą dramaturgią nieobecności. Oto jednak pokazuję wam utwór. Nawet, jeśli to będzie kartka wydarta z dziennika czy sztuka nienapisana²⁵.

Dramat, zwłaszcza w świetle performatywnej teorii gatunku, rozumiany jako zmienne pole możliwości, staje się także pojęciem z zakresu epistemologii, budując poznanie dramatyczne. Pisanie performatywne jest zatem równocześnie kategorią egzystencjalną, jak i tekstową, jeśli oczywiście tekst rozumieć interaktywnie, wychodząc nie tyle od Austinowskich działań słowami, ile od Attridgeowskiego odgrywania referencjalności. Performatywność nie tylko oznacza sprawczość, ale proces uświadamiania dylematu niepojętej współobecności bycia i braku istnienia. Różewicza, jak się wydaje, nurtował problem niemożności uchwycenia jedności wykluczeń, sama rzeczywistość ja-

²⁴ A. Krajewska, *Dyskurs dramatyczny w twórczości Tadeusza Różewicza*, w: *Przekraczanie granic*, red. J. Orska, W. Browarny, Kraków 2007.

²⁵ A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009, s. 175.

wiła się jako jej brak. Pisał:

nie ma mistycznego uniesienia bez umysłowej pustki
Kartezjusz (otworzył okno)
spodziewał się ujrzeć ludzi
zdążających ulicami
chapeaux et manteaux
rien de plus

(*Poemat autystyczny*, P, IX, 315).

Kapelusze i płaszcze, i nic więcej... Rzeczywistość jako pozór... i nic więcej...

Tadeusz Różewicz swoje życie buduje ze sztuki. Opiera, paradoksalnie, na jednoczesnym geście wpisywania i wymazywania swej osoby ze sztuki. Można poetę zobaczyć wszędzie: na scenie, w pierwszej osobie wiersza, w roli, którą w wierszach przyjmuje i w obrazku z wieczoru autorskiego, ale równocześnie – nie sposób nie zauważyć – uzyskuje wobec wszystkich tych formuł pojawiania się, odkrywania, ujawniania ogromny dystans. Im bardziej jest obecny, widoczny – tym bardziej jest ukryty, niewidzialny. Artysta obecny/artysta nieobecny. Właśnie w tym przeplocie, na sposób dramatyczny pokazywał nam świat. Splątał widzenie z obszarem niewidzenia.

W filmie Andrzeja Sapiji poświęconym Różewiczowi jest taka scena: oto na plaży siedzi poeta i zaczyna komentować równocześnie akt swego patrzenia, jak i akt filmowania swojej osoby. Zwracając się do reżysera filmu, prosi, by ten, stając za jego plecami, postarał się wykonać takie ujęcie, jakby patrzył oczami poety. Zadanie ujawnia, że może powstać obraz osobniczego spojrzenia, własnego, personalnego ujęcia świata, dopiero za cenę zniknięcia, wymazania z kadru patrzącej osoby. Całkowicie przyjąć czyjś punkt widzenia oznacza wyeliminować możliwość równoczesnego oglądania i danej perspektywy widzenia świata i ujęcia postaci, która ogląda, której tak właśnie jawi się świat. Różewicz, sterując ruchem i pozycją kamery operatora, dokonuje filozoficznego żartu. Chcecie zobaczyć jak ja widzę – musicie być mną. Aby zająć mój punkt patrzenia – musicie mnie wyeliminować.

Świat bez Różewicza już nigdy nie będzie oglądany jego własnymi oczami, ale Różewicz to prze-widział, wiedział i proponował nam, stańcie na chwilę w moim miejscu, czyli w pustym miejscu po mnie w moich utworach i zobaczcie świat moimi oczami. Chociaż mnie nie zobaczycie i nie poznacie nigdy tajemnicy mego obrazu, spróbujcie doświadczyć dramatycznego procesu mojego patrzenia. „Pusty pokój/ pusty?/ przecież ja w nim jestem” (***) *pusty pokój...*, ZF, IX, 379). Niczego nie zabrał na drugi brzeg, wszystko nam zostawił... Gdy zabrakło nauczyciela i mistrza, musimy sami sobie przywracać stale wiarę w dotyk, gest, spojrzenie i mowę.

Ryszard K. Przybylski

Różewicz i Bacon. Inscenizowany dialog

Powszechnie znany jest dramat Paula Barza *Kolacja na cztery ręce*, w którym dochodzi do fikcyjnego spotkania Jerzego Fryderyka Händla i Jana Sebastiana Bacha. Oczywiście, w rzeczywistości nigdy ze sobą się nie spotkali. Ale byli rówieśnikami (urodzili się w tym samym roku, Händel zaś przeżył mistrza z Lipska o lat dziewięć) i potencjalnie mogło do takiego spotkania dojść. Tym bardziej, że mieliby ze sobą o czym rozmawiać. Barz co do tego też nie miał żadnych wątpliwości.

W podobny sposób konstruuje swój poemat *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* Tadeusz Różewicz. Co prawda bohater tego utworu był starszy od jego autora aż o dwanaście lat, lecz nie to pozostaje w tym przypadku najważniejsze. Chodzi tu na początku o rozpoznanie przez Różewicza pokrewieństwa jego wczesnej poezji z dojrzałą postacią malarstwa Bacona. Ten ostatni bowiem swe figuratywne obrazy (w znaczeniu, jakie temu pojęciu nadano w związku z zaistnieniem nowej figuracji) zaczął tworzyć pod koniec II wojny światowej, a konkretnie w 1944 roku. Oczywiście, mam na myśli jego *Three Studies for Figures at the Base of Crucifixion* (*Trzy studia postaci na podstawie tematu Ukrzyżowania*). Różewicz zaś, jak pamiętamy, w wydanym w 1947 *Niepokoju* pomieścił wiersze z lat 1945 i 1946 (między innymi znalazł się w nim *Ocalony*). Jego *Czerwona rękawiczka*, opublikowana w 1948, zawiera z kolei teksty pisane w 1947 i 1948 roku. Ta drobiazgowość w zestawieniu dat ma swoje głębokie uzasadnienie. Znajduje

bowiem również odbicie w poemacie Różewicza. Pozwala mu mianowicie na podjęcie dialogu z artystą, którego wizja lokowała się, co łatwo *prima facie* zauważyć, blisko rozpoznań młodego wtedy jeszcze poety. To właśnie stanowi uzasadnienie dla owego fikcyjnego spotkania, może wielu, które potencjalnie mogłyby zaistnieć w czasie rzeczywistym. Ale też, aby ta rozmowa miała sens, musiałby się pojawić przedmiot sporu. W przeciwnym wypadku mogłoby się skończyć poklepywaniem po ramieniu, które przy kuflu piwa znaczyłoby już tylko pełne zrozumienie. Bo o czym tu właściwie gadać, mimo że „człowiek przy piwie/ robi się rozmowny/ a nawet gadatliwy” (*Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, ZF, IX, 345)?

Różewicz w tej konwersacyjnej grze ustawia siebie, bez wątpienia, w roli interlokutora. W poemacie dają się odnaleźć szczątkowe ekfrazy dzieł Bacona. Ale tylko szczątkowe. Tak naprawdę Różewiczowi chodzi o reprezentowane przez obrazy Bacona idee. Nie ma tu bowiem żadnego odniesienia do porządku wartości artystycznych, innymi słowy do tego, jak rzeczony obraz zostały zrobione. Przecież obraz nie istnieje bez medium, a prawdy tej nie musiał wcale odkrywać Hans Belting¹. On jedynie przypomniał to, o czym każdy interesujący się sztuką nowoczesną wiedział chyba od początku jej istnienia. Może tylko pojęcie „medium” zastąpiło „malowidło”. Jednakże w odniesieniu do malarstwa sztalugowego chodziło o to samo, czyli pigment położony na płaszczyźnie.

Postępowanie Różewicza dałoby się więc wpisać bez trudu w ideę *ut pictura poesis*, przy czym chodziłoby najpewniej o rozumienie tej formuły na sposób iście XVIII-wieczny². Tym samym malarstwo i literatura lokowałyby się w obszarze tej samej świadomości, czyli wiązałyby się z tą samą w istocie kompetencją kulturową. Ta zaś ujawniać się mogła zwłaszcza w odniesieniu do planu treści. Oto obszar zainteresowań Różewicza. Bacon pozostaje prawodawcą określonych idei i to z nimi będzie konfrontować się poeta.

Jak wiadomo, Różewicz przywołuje – ba, wykorzystuje w swym poemacie *in extenso* – wypowiedzi Bacona zawarte w spisanych rozmowach z Davidem Sylvestrem³. Malarz formułuje przy okazji wiele interesujących problemów od-

¹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 14 i n.

² N.R. Schweizer, *Tradycyjna pozycja «ut pictura poesis»*, przeł. I. Festel, w: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara, S. Wyśtouch, Gdańsk 2006, s. 111–138.

³ Zob. D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Poznań 1997. Wypowiedzi Bacona zawarte w tych dialogach i wykorzystane w poemacie Różewicza bardzo skrupulatnie odnotowała Katarzyna Młynarczyk. Zob.

noszących się do swej twórczości. Uwagę zwraca między innymi fakt, że wiele znaczeń, jakie krytyka wiązała z płótnami Bacona, dla niego samego nie posiadało żadnej istotnej światopoglądowej wartości. Przeciwnie, wykorzystywane chwytły artystyczne odnosił w zasadzie tylko do sposobu konstruowania obrazu⁴. A przecież i ten rodzaj artystycznego doświadczenia, poszukiwanie odmiennych od obowiązujących w tamtym czasie „języków”, mógłby stać się przedmiotem polemiki, a czasami – rozumiejącej identyfikacji. W końcu „forma” wiersza posiada dla Różewicza również znaczenie i jest przedmiotem świadomych w tym zakresie wyborów. Czy zatem nie mogło i w tym planie dojść do interesującej wymiany myśli? Stało się jednak inaczej. W poemacie znajdziemy wiele interpretacyjnych sądów, na które malarz w tej zaimprovizowanej inscenizacji, co prawda, odpowiada, ale jednak to Różewicz żongluje jego wypowiedziami, wybranymi z różnych wywiadów. W tej grze musi więc być polski poeta zawsze górą. Trudno mi się więc w tym miejscu zgodzić z Katarzyną Młynarczyk, która, w swym świetnym skądinąd tekście na temat omawianego poematu, twierdzi, że Różewicz z Baconem prowadzi rozmowę na istotne artystyczne i światopoglądowe tematy⁵.

Sądzę inaczej. Różewicza intryguje autor *Ukrzyżowań*, przez długi czas stanowi zapewne przedmiot jego fascynacji, ale pozostaje on dla niego raczej inspiracją do refleksji o sobie i własnej twórczości. Wygląda to na daleko posunięty egoizm, ale czy w przypadku poety lepszy byłby altruizm? Dlatego też Różewicz chce umieścić Bacona pod kloszem, co ten drugi często przecież robił z przedstawianymi na płótnach postaciami, lokując je w sześcianach przypominających klatki⁶. Dzięki temu poeta będzie miał dzieło malarza dla siebie w postaci eksponatu, który da się poddać uważnej, ale też intencjonalnej obserwacji. Łatwo zauważyć, że w tej sytuacji bohater poematu, jak Kafkowski głodomór, zostaje całkowicie ubezwłasnowolniony.

Wniosek, jaki stąd płynie, wydaje się oczywisty. Analizowany poemat Różewicza to nie rozmowa, ale monolog rozpisany na głosy. Poetyckie solilokwium. Miał rację, jak widać, Sokrates, który twierdził, że pisany dialog zdradza jego istotę, ta bowiem wiąże go z żywą mową. Pismo pozwala jedynie na prezentację argumentów, które doprowadzić mają do przyznania racji organizującemu

K. Młynarczyk, *Antynomia niepokojów. Francis Bacon w świetle twórczości Tadeusza Różewicza*, „Estetyka i Krytyka. Kwartalnik Filozoficzny”, Kraków 2009-2010, nr 17, 18.

⁴ Por. F. Pręgowski, *Metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011.

⁵ K. Młynarczyk, dz. cyt., s. 112.

⁶ Warto w tym miejscu odnotować, że Bacon traktował te sześciany jako środek pomagający zbudować kompozycję obrazu. Zob. F. Pręgowski, dz. cyt., s. 61–62.

rzekomą wymianę myśli autorowi. Przecież to on określa cel, w którym ta wymiana myśli zmierza. Konfrontacja z Baconem służy Różewiczowi zatem do samookreślenia. Więcej, pozwala na dokonanie bilansu własnej drogi twórczej. A zatem Bacon może pełnić w poemacie rolę Innego, ukrytego w samym Różewiczu. Dzięki niemu możliwe staje się zaprezentowanie sporu, jaki prowadzą w nim *idem* z *ipse*⁷. Czyż należy się dziwić, że stary poeta, który zachowuje wciąż w oczach czytelników swą artystyczną tożsamość, konfrontuje racje wygłaszane przed laty i przecież nie całkiem mu obce również dzisiaj, a przynajmniej, jeszcze – do niedawna?

I bez wątplenia inscenizowane spotkanie wydawać się może w tej perspektywie rozwiązaniem efektywnym. Anna Filipowicz relację zachodzącą między Różewiczem i Baconem porównała do polowania⁸. Ścigającym byłby w tej perspektywie poeta, malarz zaś ściganym. Ale ścigający nie dopadnie nigdy ściganego. Oto wzorcowa sytuacja postępowania po śladach, jak problem definiowała Barbara Skarga⁹. Zatem ślady nie prowadzą do celu. Pozbawione znaczenia, bo przecież nie sposób dotrzeć do źródła, czyli w tym przypadku do sprawstwa, dopuszczają możliwość interpretacji. Nie można jednak tracić z pola widzenia faktu, iż proces uruchomionego w ten sposób różnicowania jedynie pozornie zbliża do pożądanego sensu. Różnicowaniu towarzyszy wszak odwlekanie¹⁰. Im bliżej, tym dalej. Jak wtedy, gdy ściga się ideę. Zawsze przecież jej realizacja odbiega istotnie od pierwotnie zaprojektowanej postaci. Jak wówczas, gdy podejmuje się starania określenia siebie takim, jakim się było i jakim się siebie postrzega w całości. Spór między *idem* i *ipse* nie ma więc końca. (Chciałoby się powiedzieć „póki my żyjemy”). Tym bardziej godny jest podjęcia.

Z poematu Różewicza nie dowiemy się zatem zbyt wiele o Baconie, za to sporo o samym poecie.

Towarzysz artystycznej podróży

Kiedy w 1956 roku Piotr Potworowski powrócił z Anglii do kraju, wyraził zdziwienie twórczością swych przyjaciół kapistów. Nie pojmował mianowicie,

⁷ P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski, Warszawa 2003, s. 192–207.

⁸ A. Filipowicz, *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji*, Gdańsk 2013, (rozdział „Francis Bacon czyli...” rzecz o polowaniu), s. 183–222.

⁹ B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2002, s. 73 i n.

¹⁰ Niechybnie pojawia się w tym miejscu skojarzenie z Derridiańską różnią.

że po II wojnie światowej można jeszcze malować podobne obrazy, podporządkowane ciągle kolorystycznej doktrynie. Sam uprawiał już wtedy malarstwo materii. To zmiana radykalna, choć dziś powiedzielibyśmy, że mieściła się ona wciąż w modernistycznej narracji, w znaczeniu, jakie temu pojęciu przypisuje Arthur C. Danto¹¹.

O wiele dalej od Potworowskiego poszedł Bacon. Jego *Trzy studia na podstawie tematu Ukrzyżowania* wystawione w 1945 doczekały się bardzo krytycznej opinii Johna Russella. Pisał on, co prawda dopiero w 1971 roku:

Oblicze brytyjskiej sztuki zmieniło się w dniu, gdy trzy najdziwniejsze obrazy, jakie kiedykolwiek wystawiono w Londynie, przemycono bez ostrzeżenia do galerii Lefevre. Publiczność została zaskoczona obrazami tak jednoznacznie straszliwymi, że na ich widok umysł zatrząskiwiał się z łoskotem¹².

Bez wątpienia przekraczały one horyzont zakreślony przez narrację modernistyczną. Więcej, stanowiły początek praktyk artystycznych, które lekceważyły obowiązujące doktryny i chętnie angażowały sztukę w publiczną debatę na temat różnych mechanizmów represyjnych występujących we współczesnym świecie. To właśnie Bacon patronował nowej figuracji, która w sposób znaczący zaistniała dopiero w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, a której jedna ze ścieżek rozwojowych prowadziła w kierunku wyraźnego upolitycznienia. (Dowodem może być tu między innymi wystawa *Kunst und Politik* zorganizowana w 1970 roku we Frankfurcie nad Menem). Czyż można się więc dziwić, że nowa figuracja stała się sposobem manifestowania pokoleniowego sprzeciwu, a towarzyszące jej deklaracje światopoglądowe konfrontowały się mocno z ideologiczną neutralnością artystów starszych? I że znajdowała swe go patrona w Baconie (także w Polsce)?

Przy okazji, warto w tym miejscu odnotować, że na przykład malarze tworzący krakowską grupę „Wprost” (Maciej Bieniasz, Zbysław Grzywacz, Leszek Sobocki, Jacek Waltoś) pozostawali bliscy grupie poetyckiej „Teraz”, do której przecież należeli i Julian Kornhauser, i Adam Zagajewski. To nieprzypadkowa koincydencja skoro o poetach Nowej Fali mówiono wtedy, że piszą o tym, co dzieje się teraz – wprost. I nie powinno dziwić, że w *Świecie nie przedstawionym* wspomina się ciepło Różewicza właśnie, a nie, na przykład, Zbigniewa Herberta. Tak oto nowa figuracja spotykała się z nową falą.

¹¹ Badacz przekonuje, że modernistyczna estetyka to taka, w której sztuka stanowi przede wszystkim przedmiot własnego poznania. Zob. A.C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013, s. 30.

¹² J. Russell, *Francis Bacon (World of Art)*, NY: Norton 1971, s. 22. Cyt. za: Ł. Radwan, *Mięso ukrzyżowane*, „Wprost” 2004, nr 29 (1124), s. 94–95.

Wracając do Różewicza: jego projekt poezji z drugiej połowy lat czterdziestych zajmuje także pozycję szczególną. W gruncie rzeczy postponuje wszystkie te wyznaczniki poetyckości, które do tej pory stanowiły aksjologiczną miarę sztuki słowa. *De facto* depoetyzuje ją. Takie właśnie konsekwencje wynikają z przemyśleń, które pozostawały blisko tezy Theodora Adorno, wedle której, wskutek zaistnienia Auschwitz, doszło do śmierci klasycznej metafizyki¹³. Dlatego też nie można już było układać wierszy. Żeby móc tworzyć, trzeba było przejść przez „ognisty piec zwątpienia”¹⁴. Ale podobna postawa dla wielu zachaczała wręcz o nihilizm¹⁵. Wszelako, skoro język stracił kontakt z transcendentą, trudno było deklarować wartości, bo te szeleściły już tylko pożółkłym i nadpalonym papierem.

Nie wierzę w przemianę wody w wino
nie wierzę w grzechów odpuszczenie
nie wierzę w ciała zmartwychwstanie.
(*Lament*, N, VII, 11).

Świat nie mógł już powrócić na stare tory. Jeśli przyjąć za Rogerem Caillois, że istnieje analogia między wojną i świętem („paroksyzm istnienia współczesnych społeczeństw”¹⁶), wówczas łatwo o stwierdzenie, że świat na opak, pełniący sakralną rolę w zbiorowym życiu, musi zostać w końcu zastąpiony przez ład czasu pokoju. Następuje wtedy recydywa starego porządku. Rzecz w tym, że już po I wojnie światowej, a, bez wątpienia, jeszcze bardziej po II, podobny powrót stawał się niemożliwy.

Dawniej
bardzo bardzo dawno
bywało solidne dno
na które mógł się stoczyć
człowiek
(*Spadanie, czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych
w życiu człowieka współczesnego*, TT, VIII, 387)

– tymi słowami rozpoczyna Różewicz swój poemat *Spadanie*. Ale tak było dawniej.

¹³ Zob. T. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986.

¹⁴ Zob. R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978, s. 17. Badacz przypomina tu słynną frazę F. Dostojewskiego, który, w reakcji na krytykę *Braci Kramazow*, napisał, że jego wiara nie jest niewinna, bo przeszła przez „ognisty piec zwątpienia”.

¹⁵ Zob. M. Januszkiewicz, *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz, Borowski, Różewicz*, Poznań 2009, s. 251–266.

¹⁶ R. Caillois, *Człowiek i sacrum*, przeł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Warszawa 1995, s. 190.

Czy powrót do „dawniej” jest niemożliwy tylko dlatego, że przekroczona została miara dopuszczalnej niegodziwości? Czy też zsekularyzowane społeczeństwa, jak chce Caillois, nie posiadały już zdolności różnicowania *sacrum* i *profanum*? Brak tej zdolności przeszkadzał właśnie w harmonijnemu przejściu z czasu wojny w czas pokoju. Skoro wojna się nie kończy, skoro zbyt wiele wokół skutków ciągłego jej oddziaływania, tedy pojawić się musi fundamentalne pytanie o przyczynę podobnego stanu rzeczy. Jest to, rzecz jasna, inaczej sformułowana kwestia, ale przecież chodzi o sprawę zasadniczą, czyli o zło. Czy jest ono, jak sądzą jedni, efektem ludzkiego grzechu, czy też może jest w rzeczywistości zanurzone, czyli pozostaje stałym atrybutem świata¹⁷?

Po Auschwitz wielu było skłonnych opowiedzieć się za drugą ewentualnością. Zło jest, zaś Oświęcim trwa nadal, dzieje się codziennie. Taki sens mogą nieść właśnie obrazy Bacona, a przynajmniej w ten sposób postrzegał je Jerzy Nowosielski.

Zło ucieleśniało się w sztuce dopiero w realizacjach Bacona – stwierdzał – Wydaje mi się, że fakt, iż zaistniała taka możliwość, stanowi znamię czasów ostatecznych. Zło w sztuce Bacona jest tak nieskończenie groźne właśnie dlatego, że zdaje się zawierać byt substancjalny¹⁸.

Zapewne dlatego też zareagował Różewicz wzmożonym zainteresowaniem na twórczość Bacona, gdy tylko spotkał się z jego malarstwem. Przecież w swej młodości poetyckiej i takie myśli błąkały mu się po głowie. Malarz łamiący obowiązujące w życiu standardy zdawał się uosabiać tych wszystkich, dla których uniwersalny świat wartości stracił w sposób bezwyjątkowy sens. Skoro aż tyle w jego twórczości satanizmu, jak mówił Nowosielski, czyż można się dziwić, że niejeden chciałby zajrzeć mu w twarz? Zobaczyć diabła. Tym bardziej, że zdawał się on być obecny również w powojennych realiach.

Z reguły podobne oczekiwania kończą się totalnym rozczarowaniem. Adolf Eichmann na przykład okazał się nie demonem, ale urzędniczyną w machinie zbrodni¹⁹. Próba charakterystyki aktywnych uczestników ludobójczego systemu bardzo często kończyła się podobnie – jawili się oni nadzwyczaj zwyczajnie. Jeśli więc i dla Nowosielskiego sztuka Bacona wydaje się być ucieleśnieniem zła, łatwo przenieść podobną kwalifikację również na jej autora. Chociaż

¹⁷ Pisze o tym obszernie Dariusz Czaja w książce *Lekcje ciemności* (Wołowiec 2009).

¹⁸ Z. Podgórzec, *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Białystok 1993, s. 11.

¹⁹ Zob. H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 1987.

jest to ewidentne nadużycie, to jednak urodzeni fizjonomiści chętnie oglądają z pewnością jego zdjęcia, a również autoportrety, licząc zapewne, że w nich kryje się jakaś tajemnica.

Jakież czeka na nich mimo wszystko rozczarowanie! Fizjonomia Bacona nie przystaje bowiem do opinii, jakie formułuje się w odniesieniu do tworzonych przezeń obrazów. Żadnego w niej demonizmu. Żadnej jawnej lub ukrytej grozy. W zasadzie Bacon przypominać mógł groteskowe postaci z dramatów Samuela Becketta. To tragizm pozbawiony wzniosłości, tragizm w krzywym zwierciadle. Różewicz zauważył to od razu, eksponując kontrast, jaki rysował się między jego młodzieńczą twarzą, niczym u „barokowego *putto*”, i stylem życia, jakie prowadził. O anielskiej twarzy Bacona opowiadała także siostrzenica Roya de Maistre’a, przyjaciela malarza z lat trzydziestych, Caroline de Maistre Walker, w filmie *Bacon’s Arena*. Różewicz jednak dopowiadał, że

Bacon pod wpływem alkoholu
[...]
zamieniał się w anioła
ze skrzydłem zanurzonym
w kuflu piwa.

(*Francis Bacon czyli Diego Velázquez
na fotelu dentystycznym*, ZF, IX, 336-337).

Stawał się więc podobny do postaci ze swoich obrazów. Najbardziej rzucającą się w oczy cechą jego malarstwa były deformacje, które osiągały jednak przedmiotów, jak i postaci. Odnosiło się to również do tworzonych przez Bacona autoportretów. Jakże łatwo ta anielska twarz poddawała się procesowi deformacji! Ale to właśnie ten „barokowy *putto*” miał się stać autorem ekspresjonistycznych płócien, w których gwałtowne zniekształcenia dotknęły nieomal wszystkiego, także rzeczy najświętszych.

Stał się więc Bacon dla Różewicza przynajmniej przez jakiś czas towarzyszem artystycznej podróży. Szli przez jakiś czas razem. Właśnie dzięki obrazom Bacona mógł poeta spojrzeć na siebie u początków drogi twórczej – w czasach, w których tak łatwo można było stracić wiarę w humanistyczne wartości, wzbudzić w sobie zainteresowanie dla negatywnych atrybutów ludzkiej egzystencji. Pisanie jednak o tym teraz w odniesieniu do samego siebie, nie mogło być najszcześniejszym rozwiązaniem. Zbyt wiele byłoby w tym egoizmu. I chyba też patosu. Przecież wskazując na obrazy Bacona, łatwo mógł osiągnąć podobny cel, nie narażając się przy tym na złośliwe komentarze. Pisał autor *Niepokoju*:

Bacon osiągnął transformację
ukrzyżowanej osoby
w wiszące martwe mięso
(*Francis Bacon czyli Diego Velázquez
na fotelu dentystycznym*, ZF, IX, 337).

I niemal natychmiast przypominał, że w 1947 pisał:

różowe ideały
poćwiartowane
wiszą w jatkach
(*Jatki*, CzR, VII, 93),

a w 1956:

jeszcze oddychające mięso
wypełnione krwią
jest pożywieniem
tych form doskonałych
(*Formy*, F, VIII, 61).

Różewicz, sięgając po te przytoczenia, pozostaje bardzo dyskretny. Godzi się jednak w tym miejscu odnotować, że „transformacja/ ukrzyżowanej osoby/ w wiszące martwe mięso” (*Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, ZF, IX, 337) dokonuje się w tryptyku Bacona nie w 1944 roku, ale w innej realizacji – w *Three Studies for a Crucifixion*, pochodzącej z 1962 roku. Mógłby się więc Różewicz w tym wypadku słusznie ubiegać o palmę pierwszeństwa. Bo chociaż nie odwołuje się wprost do ukrzyżowania, to jednak, pisząc o mięsie, ma na uwadze fakt, iż reprezentuje ono na zasadzie *pars pro toto* człowieka, który nie zahacza już o transcendentálny porządek. A wszak w chrześcijańskiej kulturze ofiara na krzyżu symbolizuje odkupienie. Tym samym więc usensownia ludzką egzystencję. Rzecz w tym, że sprowadzona do mięsa, jakie wisi w jatce, zostaje właśnie tej mocy pozbawiona²⁰.

Oczywiście, degradacja metafizyki, jako skutek II wojny, wiąże się również z totalnym kryzysem humanizmu. Nie czas i miejsce, aby pisać tutaj o tym szerzej. Warto wspomnieć jednak o innym, równoległym ataku na kartezjański paradygmat, definiujący człowieka poprzez odniesienie do jego samoświadomości. W sprzeciwie wobec podobnej konstatacji najlepiej wyekspono-

²⁰ Warto przypomnieć, że mięso pojawia się na obrazie Bacona dużo wcześniej, bo już w 1946, ale nie pozostaje wtedy w żadnym związku z ukrzyżowaniem.

wać ciało, traktowane wszak dość powszechnie jako *res*. Niech zatem będzie przedmiotem, ale nie z pojęciowej nomenklatury spekulującego filozofa. Niech będzie „podłym ciałem”²¹. Takim, jakim było na przykład „ciało skazańca”, wykorzystywane nierzadko do medycznych eksperymentów. Naturalnie, dla „dobra” całej ludzkości. Jednakże dla „dobra” ludzkości eksperymentowano również w obozach koncentracyjnych. Wojna uczyniła więc wszystkie ciała podłymi. Już nie tylko w lagrach i nie tylko na polach bitew. Czy traktowane w tak przedmiotowy sposób ciało miałoby stać się tylko równowagą dla *cogitare*? Nie zapominajmy, że debata nie toczy się już przy biurku rozmyślającego nad logiczną spójnością swej teorii filozofa. Odnosi się do ekstremalnych sytuacji, które człowiekowi zgotował inny człowiek. O jakiej samoświadomości należałoby zatem mówić? Czy takiej, jaką posiada człowiek ścigany, taki choćby jak bohater *Czarnego potoku* Leopolda Buczkowskiego? Czy może chodzi o samoświadomość tych, którzy szli do gazu? W zasadzie trzeba by w podobnej sytuacji zamilknąć, bo słowa nie przystają do rzeczy. Jednak człowiek nie przestaje gadać, świadom jednocześnie, że wypowiedane kwestie pozbawione zostały mocy deskryptywnej. Stąd wiedzie już prosta droga do ateistycznego egzystencjalizmu. Człowiek, będący „pierwotnie niczym” – pisał Jean-Paul Sartre – „[b]ędzie [...] czymś dopiero później, i to będzie takim, jakim się sam uczyni. A więc nie ma natury ludzkiej, ponieważ nie ma Boga, który by ją w umyśle swym począł”²². W perspektywie Auschwitz mięso zdawało się przesłaniać całkowicie ludzką naturę. A jeśli ktoś nawet chciałby się do niej odwołać, wówczas kojarzyła się jak najgorzej. Odtąd nikt nie mógł już czuć się niewinny. Tak oto gwałtownie poszerzyła się grupa bohaterów nazwanych przez Fiodora Dostojewskiego winnymi bez winy i opisanych później również przez Kafkę. Był to już jednak ciężar, jaki przyszło dźwigać pod pustym niebem. Już nic nie usensowniało ludzkiego cierpienia, ani ludzkiej śmierci. Moc utraciła także predestynacja. Jeśli więc wyrazem cierpienia jest krzyk, to w opisywanych realiach nikt nań nie odpowiada. Rozlega się on bowiem w kompletnej pustce. W końcu każdy skazany jest na samotność.

Krzyk jako motyw obecny jest w sztuce Zachodu od starożytności. W greckich tragediach zdaje się towarzyszyć każdemu z bohaterów dotkniętych przez los. Także później pojawia się często, nie tylko zresztą w dramacie i teatrze. Zawsze jednak krzyk pozostaje wymowny. Skrywa w sobie cierpienie,

²¹ Zob. na ten temat G. Chamayou, *Podłe ciała. Eksperymenty na ludziach w XVIII i XIX wieku*, przeł. J. Bodzińska, K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2012.

²² J.P. Sartre, *Problem bytu i nicości. Egzystencjalizm jest humanizmem*, przeł. M. Kowalska, J. Krajewski, Warszawa 2001, s. 131.

które dotyka krzyczącego, albo jest znakiem protestu przeciwko nieczułemu losowi. W zasadzie, gdyby pozostawać w granicach klasycznej metafizyki, trzeba by stwierdzić, że wyraża sytuację egzystencjalną każdego. Taki sens można przypisać na przykład znanemu obrazowi Edvarda Muncha pod tym tytułem. W tym symbolistycznym przedstawieniu, zapowiadającym już ekspresjonizm, dopatrzyć się można ukrytej w świecie energii, która posiada zdolność deformowania materii. Krzyk człowieka jest odpowiedzią na krzyk, który przetacza się przez naturę. I bez wątplenia będzie niemy. Ale jednocześnie tragiczny i pełen nieziemskiej wzniosłości.

Ta ukryta w naturze energia, ów *élan vital*, ulegał jednak w XX wieku osobliwej transformacji. Już nie duch walczył z materią, już nie przeobrażał jej swoją nieokiełznaną mocą. XX-wieczne wojny okrucieństwo materii skierowały na bezradność ludzkiego ciała. Niemy krzyk nie może tedy w tym kontekście znaleźć żadnego odniesienia do obrazu Muncha. Niemość będzie ekwiwalentem zadławienia.

W konsekwencji krzyk pozbawiony zostaje swej symbolicznej reprezentacji i sprowadza się już tylko do reakcji czysto fizjologicznej. Otwarte szeroko usta, z których, można mniemać, wydobywa się właśnie krzyk, pojawiają się w wielu obrazach Bacona. On sam zresztą w rozmowie z Davidem Sylvestrem komentował ten motyw jako szczególnie intrygujący. Trudno się dziwić, że Różewicz przytacza te słowa. O wiele ważniejsze będzie jednak, jaki im nadaje sens. Jeszcze w latach trzydziestych podczas pobytu w Paryżu fascynuje Bacona *Le massacre des Innocents* Nicolasa Poussina. Pod koniec lat czterdziestych artysta maluje swoją wersję Velázquezowskiego papieża Innocentego VI z szeroko otwartymi ustami, później dołączy do różnych jego wersji portret Piusa XII; ponadto szukać będzie innych inspiracji, między innymi w kadrze z filmu *Pancernik Potiomkin* Siergieja Eisensteina, przedstawiającym twarz przerażonej kobiety ze schodami odesskimi w tle. Także w autoportretach motyw otwartych ust znajdzie należne sobie miejsce.

Strasznie dużo tego krzyku, ale też, im jest go więcej, tym mniejsze robi wrażenie. Nadmiar bowiem nie potęguje zgrozy, lecz ją trywializuje. Dlatego Różewicz porównuje skłonność Bacona do malowania otwartych szeroko ust do XVIII-wiecznych „Zahnextraktion”, zabiegów bez znieczulenia. Sporo w tym sadyzmu zatem. I teatralnego wyuzdania, zwłaszcza wtedy, gdy wspomni o fascynacji fotografiami obrazującymi choroby jamy ustnej. Gdzie podział się jednak krzyk rozpaczy? Krzyk, lokujący się pod pustym, coraz bardziej złowróżbnym niebem? Nadmierna częstotliwość tego motywu wskazywać będzie więc raczej na perwersyjną naturę malarza, niż na negatywne atrybuty istnienia. Czyż dziwić więc może ostatecznie estetyzacja krzyku w obrazach Bacona?

próbowałem pokazać
pejzaż jamy ustnej
(Francis Bacon czyli Diego Velázquez
na fotelu dentystycznym, ZF, IX, 341)

– mówił Bacon w wierszu Różewicza. W istocie pejzaż jamy ustnej, powtórzmy – pejzaż, to najdobitniejszy dowód na skonwencjonalizowanie krzyku. Niczego już nie wyraża. Zamienia się w jeszcze jeden motyw pozwalający na epatowanie widza brzydotą. Skąd my to znamy? Czyż nie jest to chwyt nadużywany przez horrory? Twarz krzyczącego bohatera, który raczej się dławi, a zatem nie wydobywa z siebie żadnego dźwięku. Cóż za banał, chciałoby się powiedzieć. Rzecz jasna, żadna w tym wina Bacona. Raczej nieszczęśliwy zbieg okoliczności. Oto przedstawienie, które wyrażać miało zdehumanizowany świat po II wojnie, zamieniło się w komunał. To królestwo popkultury, najmniejszej skądinąd jakości.

Różewicz za kulturą popularną nie przepada chyba między innymi dlatego, że tak nonszalancko zawłaszcza ona tematy i motywy podejmowane przez sztukę mierzącą się z trudnymi problemami swojego czasu. Zagarnięte przez kulturę popularną wyczerpują swój potencjał i jako narzędzia zmagają artysty z formą, i jako środek wyrazu trudnych do wypowiedzenia, niewypowiedzalnych treści. Różewicz swoją krytyczną opinię formułował na ten temat od dawna. W zasadzie można byłoby powiązać jego niechęć do popkultury z coraz bardziej wzrastającym zniecierpliwieniem konsumpcjonizmem. Postawę tę możemy więc śledzić już od tomu *Et in Arcadia ego*. Wtedy właśnie drogi Różewicza i Bacona zaczynają się pomału rozchodzić. Jeszcze zdają się iść razem w ich artystycznej podróży. Jeszcze Różewicz ściga Bacona. Jeszcze namysł nad starymi dylematami zdaje się mieć sens, bo sprzyja niezgodzie na bylejakość i samozadowolenie. Z wolna jednak pojawia się zwątpienie. I obawa, że cała ta artystyczna robota zostanie strywializowana. Bo czy podobny proces, który spotkał krzyczące postaci z obrazów Bacona, nie dosięga również Baconowskich *Ukrzyżowań*? Malarz podjął ten temat, zapewne pod wpływem wspomnianego wcześniej Roya de Maistre'a, już w 1933 roku, a później powtórzył w *Ukrzyżowaniu II*. Nie treść w tych przedstawieniach naprawdę go interesowała, lecz sposób przedstawienia. Dla niejednego podobne podejście do problemu zahaczać mogło o bluźnierstwo, ale dopiero jego tryptyki, jak się zdaje, efekt ten w sposób niekwestionowany osiągały. W obrazie z 1944 roku skojarzenie ukrzyżowanego z człekokształtnymi istotami, zdeformowanymi zapewne przez cierpienie, kryło w sobie niewątpliwie duży świętokradczy ładunek. Tryptyk z 1962 był jeszcze bardziej prowokacyjny. Po pierwsze

dlatego, że dochodzi w nim do przemiany „ukrzyżowanej osoby/ w wiszące martwe mięso” (*Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, ZF, IX, 337), co zostało już powtórzone za Różewiczem wcześniej (mięso eksponowane jest na prawym skrzydle tryptyku). Po drugie z tego powodu, że w środkowym obrazie, prezentującym leżące w pościeli skręcone ciało dochodzi do jego konfrontacji z ukrzyżowanym. Po trzecie wreszcie ponieważ w lewym skrzydle, w którym zgodnie z konwencją winni się znajdować święci, eksponowane są dwie postaci o wątpliwej reputacji.

Bacon, komentując swe tryptyki, zwracał uwagę na ich zgoła niechrześcijańskie pochodzenie i eksponował jedynie ich wymiar egzystencjalny. Samo malowanie ukrzyżowań porównał do tworzenia autoportretu, czemu towarzyszą zmagania z własnymi emocjami i doznaniem. Natomiast sens, jaki miałyby one ewokować, odnosił do szczególnego zachowania ludzi wobec innego człowieka. Można by więc w tym ujęciu mówić o profanacji tematu, ale również o samotności jednostki w świecie odartym z transcendencji. A jednak Bacon i taką interpretację trywializuje. Różewicz przywołuje w takim kontekście wypowiedź malarza, jaką formułuje podczas rozmowy z Sylwestrem. Otóż zdradza on, że *Trzy studia Ukrzyżowania* malował po pijanemu. Fakt, że autor *Niepokoju* do wypowiedzianej wtedy kwestii dwukrotnie się odwołuje, dowodzi, iż przypisuje jej niemałe znaczenie. Chodzi o brak powagi wobec tematu, o jego trywializację.

Jeśli w tym miejscu odwołać się raz jeszcze do krzyku, przyjdzie stwierdzić, że i w kontekście *Ukrzyżowań* stracił on swą pierwotną siłę oddziaływania. Błuzniercze gesty banalizowane są zresztą przez samych ich autorów. Prawdę mówiąc i w tym obszarze nastąpiły radykalne zmiany. W sztuce doszło do eskalacji wszystkiego. Także bluźnierstw. Chyba warto w tym miejscu odnotować, iż w roku 1962, kiedy Bacon namalował swoje studia ukrzyżowań, Hermann Nitsch (jeden z akcjonistów wiedeńskich) zaczął prezentować swe akcje performerskie. Wykorzystywał w nich i męczyznę na krzyżu, i obdarte ze skóry jagnię, i litry czerwonej farby imitującej krew. Czasami w mięsie ukryta była kobieta – dochodziło do kopulacji człowieka(?) czy raczej mięsa (?). Ludzie stawali się w tych akcjach sforą, a jednostka sumą fizjologicznych odruchów.

Czy można się więc dziwić, że Różewicz manifestuje w tej sytuacji swój sprzeciw? Że w nadmiarze krzyku rozpoznaje raczej histerię, niżli autentyczny niepokój o człowieka we współczesnym świecie? Dlatego skomentuje ironicznie dzieło Bacona:

te pańskie modele drą się
jak odzieraną ze skóry chmury
(*Francis Bacon czyli Diego Velázquez
na fotelu dentystycznym*, ZF, IX, 342).

Ale to nie krzyki, lecz raczej ich fantomy, stworzone dla potrzeb skomercjalizowanej sztuki. Dlatego też poeta przeciwstawi im „zamknięte usta”. To one właśnie pozostawać będą dla Różewicza „najpiękniejszym krajobrazem” (*Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, ZF, IX, 343), a smutek na twarzy nieznanego Andrei della Robia powie więcej o ludzkiej kondycji niż najbardziej perwersyjne eventy akcjonistów wiedeńskich i ich rozmaitych kontynuatorów. Nie wydaje się jednak, że pisząc o Andrei Della Robia, opowiada się Różewicz po stronie klasycyzmu, przynajmniej w znaczeniu, jakie przypisał mu Johann Joachim Winckelmann, przeciwstawiając sztukę apollinijską dionizyjskiej. Punktem odniesienia może być wiersz Zbigniewa Herberta *Apollo i Marsjasz*. Jak pamiętamy ani grecki bóg, ani odziany ze skóry Marsjasz nie wychodzą z rywalizacji zwycięsko. Bóg nie mógł ponieść porażki, ale to jednak pokonany Ziemianin, stając się patronem muzyki konkretnej, liczyć może na wielu słuchaczy. Spór wydaje się nierozstrzygalny.

Podobne dylematy zdają się nie zaprzętać głowy Różewicza. Najprościej można by powiedzieć, że Winckelmannowski podział wydaje się do niczego nieprzydatny. Nie sposób nadal mówić językiem klasyków, ale też pełne buntu kwestie zostają przez zmedializowaną kulturę sprostyowane.

Reprodukcje reprodukcji

Jednym z podstawowych wyznaczników sztuki modernistycznej pozostawała idea nowatorstwa, a więc nieustannego przekraczania istniejącego stanu rzeczy w obszarze stosowanych środków artystycznych. Z tego punktu widzenia Bacon należał do zupełnie innego świata. Wiele jego obrazów powstało bowiem z przemalowywania obrazów cudzych. I nie chodziło jedynie o dzieła malarskie. W jego pracowni w South Kensington znajdowały się nie tylko albumy różnych twórców, ale także wycinki z gazet, na których mogło się znaleźć wszystko, co artystę choćby na moment zainteresowało. Z tego bogactwa czerpał Bacon bez ograniczeń. Tym samym więc jego prace mają odniesienia do różnych innych przedstawień, są jakby ich cytatami. Nie rozstrzygając w tym miejscu kwestii, na ile jest cytat w obiekcie wizualnym możliwy, możemy powiedzieć, że w twórczości Bacona odbija się rozległa ikonosfera.

Różewicz bez wątpienia może pochwalić się równie dużym bogactwem intertekstualnych przywołań. Nie dlatego wcale, że skupia swą uwagę na dziełach sztuk wizualnych, choć fakt studiowania przez poetę historii sztuki, a później związki z Neoawangardą Krakowską wydają się tu godne odnotowania.

Żyjąc w naszej epoce, Różewicz jak Bacon musi być posiadaczem nadmiaru obrazów. Niekoniecznie zbiór ten musi przypominać ten z South Kensington. Ale przecież istnieje. Jak każdy, także autor *Form*, nosi w sobie bogactwo chcianych i niechcianych obrazów.

André Malraux pisał kiedyś o muzeum wyobraźni. Mieścić się w nim miało wszystko, co zostało przez kulturę zachodnią zobrazowane i co przyswoiła ona z innych kultur. Nie ulega wątpliwości, że definicji tej nie sposób uznać za redukcjonistyczną. Przeciwnie mierzy ona, poprzez odniesienie do muzeum, wysoko. Bliżej naszych doświadczeń lokuje się natomiast antropologiczna koncepcja obrazu Hansa Beltinga. Otóż, według niego, obrazy postrzega się na dwa sposoby, nie tylko okiem zewnętrznym, lecz także okiem wewnętrznym. Ostatecznie jednak, mimo różnic w procesie powstawania, tworzą one jedno uniwersum. Belting przyjmuje bowiem, iż warunkiem istnienia obrazu jest jego nośnik. Dla obrazów powstałych dzięki oku zewnętrznemu, jak i wewnętrznemu, tym nośnikiem jest ciało. To w nim gromadzą się wizualne złogi, z którymi nie zawsze potrafimy sobie poradzić. Nie wszystkie z obrazów bowiem, które do nas trafiają z zewnątrz, są tak samo pożądane. Zupełnie oczywisty pozostaje fakt, że w dobie masowych mediów człowiek współczesny jest przez obrazy osaczony. Także przez takie, których wolałby nie widzieć. Pole trupów prezentowane w odbiorniku telewizyjnym przestaje robić na kimkolwiek wrażenie. Może zresztą pewien próg nieakceptowalności grozy został już dawno przekroczony? W czasie wojny spędzano widzów, aby przyglądali się egzekucjom. Z czasem gapie zaczęli pojawiać się na miejscach rozstrzelania z własnej inicjatywy. W podobny sposób docierają do nas także obrazy widziane okiem wewnętrznym. Nie zawsze je akceptujemy, ale nie potrafimy żadną miarą ich zablokować.

Zapewne w pewnych przypadkach to, co przechowuje nasza pamięć, może stać się źródłem psychozy albo będzie ją przynajmniej stymulować. Łatwo jednak o przypuszczenie, że większość widzów dopada raczej zubożenie. Coraz słabiej reagują na bodźce i potrzebują ciągłego ich wzmacniania. Naturalnie umożliwiają im to współczesne media, które emitują obrazy z ekranów i monitorów. Ten fakt zapośredniczenia obrazów nie pozostaje bez znaczenia. Widzimy je bowiem jak przez szybę. Obrazy egzystują za witrynami. Stają się coraz bardziej wirtualne. Może dlatego wydaje się, że istnieją tylko na powierzchni, jakby, tym samym, utraciły już wszelką głębię.

Jakie znaczenie w tym kontekście może mieć uwaga sformułowana przez Różewicza w związku z pokazywaniem przez Bacona obrazów za szkłem? Tym bardziej, że trudno uznać to w odniesieniu do ekspozycji jego prac za regułę. Jak zauważył autor *Spadania*, powtarzając *de facto* słowa malarza, lubił

on oglądać nie tylko swoje obrazy przez szybę. Nie przeszkadzały mu też ani pojawiające się na niej bliki, ani odbicia oglądających. Ale Bacon pozostawał daleko od Thomasa Stearnsa Eliota, który po wojnie zgłaszał roszczenia, aby ze sztuki uczynić ekwiwalent religii. Dla Bacona ważna pozostawała wartość wystawowa zresztą nie tylko jego obrazów. Wszelkie próby obdarzenia jej dodatkowymi atrybutami, jakąś postacią zsekularyzowanego kultu, odrzucał zniesmaczony.

Można by więc rzec, że dla niego każde z przedstawień, które zdolne były go zainspirować, posiadały dokładnie tę samą wartość. Mimo że oglądał dzieła wielkich mistrzów w muzeach, to jednak nie przykładał do nich większej wagi niż do ich reprodukcji. To te ostatnie stanowiły punkt odniesienia dla malowanych przez niego obrazów. „Reprodukcje reprodukcji” – skwituje tę metodę Różewicz. Dla Bacona nie byłoby to jednak stwierdzenie obraźliwe. Miał bowiem świadomość, że żyje w dobie reprodukcji technicznej. Tym samym wszystkie powielone obrazy tworzą wspólne uniwersum: zbiorowe muzeum wyobraźni. To w nim właśnie obrazy wzajemnie się przeglądają w serii lustrzanych odbić. Obrazy wewnętrzne są odbiciami obrazów zewnętrznych i odwrotnie. Fantomowe przedstawienia mieszają się z maskami pośmiertnymi rzeczywistości. To zjawisko potęgowane jest jeszcze przez współczesne media, zwłaszcza telewizję. Zamknąć ją w formule Neila Postmana „zabawić się na śmierć”²³ to jeszcze zbyt mało. Trzeba dopowiedzieć, że przedstawienia, które powstają w serii lustrzanych odbić, mieszczą się w formule Jeana Baudrillarda na temat boskiej irreferencji obrazów. Ikonolatrzy, według niego, „pod pozorem przejawiania się Boga w zwierciadle obrazów inscenizowali już jego śmierć i zniknięcie w epifanii jego własnych przedstawień (o których być może wiedzieli już, że nie reprezentują niczego, że stanowią zwyczajną grę...)”²⁴.

Takie oto wnioski można wysnuć, pytając o sens umieszczania przez Bacona obrazów za szybą. Malarz zaakceptował ten świat z całą jego negatywnością. Różewicz natomiast na podobny świat się nie godzi. Choć wie również doskonale, że jego zgoda lub jej brak niczego w tym względzie nie zmienia. Jeśli więc jego poemat *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* składa się także z tekstów, będących lustrzanymi odbiciami innych tekstów (czego dowodzi choćby poetyzowanie wypowiedzi bohatera poematu), to dopatrzyć się w tym można ironicznego, a może bardziej nawet – sarkastycznego stosunku poety. On sam nie cierpi obrazów za szkłem. Wnioskować z tego

²³ Por. N. Postman, *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, przeł. L. Niedzielski, Warszawa 2002.

²⁴ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 10.

można, że lubi też aurę dzieła sztuki. Fakt, że elementy horyzontalne zastąpiły w życiu współczesnego człowieka elementy wertykalne, nie jest przez niego traktowany ze zrozumieniem.

Różewicz dystansując się od Bacona, bierze również w ironiczny nawias samego siebie. W końcu, poddając w wątpliwość cudze racje, także siebie i swoją wiedzę należy zakwestionować.

cogito i dubito w jednym
stoją domku
pan cogito na górze
pan dubito na dole

doświadczeni życiem
zamieniają role
pan dubito na górze
pan cogito na dole
(wiedza, W, X, 283).

Młodzieńcze zmagania, bunty, głosy sprzeciwu, najbardziej usprawiedliwione nawet, po latach wyglądają niezbyt ciekawie. Ale też zmieniła się miara rzeczy:

obaj jesteśmy starzy
i wiemy
nie wiadomo dlaczego
że musimy umrzeć
(wiedza, W, X, 283).

Teraz już pan *cogito* i pan *dubito* zdają się znajdować coraz bliżej siebie. Ale ciągle jeszcze jeden urządza polowania, drugi zaś ryby sobie łowi. Oto Różewicz tożsamy z sobą, a jednocześnie Inny.

Piotr Śliwiński

Autoportret niemożliwy

Tematem szkicu jest nasilające się w późnej twórczości Tadeusza Różewicza poczucie nierozstrzygalności zagadnień tożsamości, prowadzące do utraty kontroli nad formą wiersza, nasilenia retoryczności utworów i spokrewniania ich ze sztuką performatywną. Ważnym momentem tekstu jest ukazanie podobieństwa kulturowych rozpoznań poety do „idei” obecnych w popularnej muzyce rockowej.

I

Obfitość komentarzy do twórczości Tadeusza Różewicza dowodzi tyleż jej artystycznej ważności, co ważności problemów, w których obrębie ją odnajdujemy. Świadczą o tym między innymi dyskusje o późnych wierszach poety¹, które – choć w ogólności uważane za słabsze – dla większości czytelników, także dla mnie, pozostają niezmiernie istotnym przypomnieniem o traumatycznym podglebiu współczesności. Wiele z tych utworów staje się więc gestem pamięci o katastrofie, prospektem kryzysu i bezsilności, manifestacją końca staro-nowych wyobrażeń literatury, radykalnym i jednocześnie wyjątkowo przewrotnym zakwestionowaniem autonomii

¹ Bodaj ostatnia taka debata odbyła się podczas konferencji naukowej „Tadeusz Różewicz – próba rekonstrukcji. Biografia, historia, kultura” (Uniwersytet Wrocławski, 22–24 listopada 2013).

sztuki. Przewrotność polega na tym, że sztuka zachowuje część swego znaczenia, a nawet niezależności właśnie dzięki temu, iż sobie przeczy, czy – lepiej powiedzieć – przeczy sobą. Dopóki stać ją na przyznawanie się do klęski, na nieuczestniczenie w operacjach normalizacji, czyli wytłumiania drażniących, gniewnych bodźców i sztucznego zablizniania moralnych ran, na odmowę udziału w selektywnym, depersonalizującym gospodarowaniu pamięcią, dopóty zachowuje zdolność do istnienia. Słowem: jej życie ściśle splota się z umiejętnością nieodwracania oczu od negatywności czy – mówiąc wprost – od śmierci. W istocie nastąpiła bowiem zamiana i radykalizacja sensów, prowadząca do wykluczenia zgody na połowiczność, na *status quo*, kompromis z życiem jako pustą formą:

Słyszę głos który do mnie mówi
słyszę siebie mówiącego do mnie
Myliłeś się
trzeba się zgodzić
już czas
już mam czterdzieści jeden, czterdzieści dwa lata
naprawdę trzeba się zgodzić
trzeba nawiązać zerwane nici więzy przywiązania
przecież znów jest poezja
wszystko jeszcze będzie
zapominam tak wolno [...]

(*Non-stop-show*, TT, VIII, 413).

Kluczowy w przytoczonym fragmencie jest wers ostatni: do czego odnosi się „zapominanie”? Czy do sztuki i poezji z czasów, kiedy jej prawa do istnienia zdawały się niepodważalne, czy do wszystkich późniejszych powodów utraty przez nią prawomocności? Obie odpowiedzi stoją w sprzeczności z możliwością uznania czasu teraźniejszego za „normalny”. Pierwsza wcale nie potwierdza, że „znów jest poezja”, nie wyraża wiary w oznaki jej odrodzenia, druga zaś nie pozwala na zignorowanie zdarzeń, które podważyły zasadność wiary w człowieka. Mimo to pewne rozwidlenie, niekontrolowana dwoistość, a nawet symptomy schizofrenicznego rozdarcia są w przytoczonych wersach dostrzegalne: „Słyszę głos który do mnie mówi/ słyszę siebie”. Silna negacja sama siebie podważa, odwraca wektory, nicuje, by zatem nie osłabnąć i nie rozpląnąć się w niuansach i odcieniach, zmuszona zostaje do ciągłej repetycji.

II

Różewiczowskie zaprzeczenie (poezja „nie jest”, poezji nie ma) ma długą historię, wręcz nakłada się na jego dzieło, w ostatnich zaś książkach przybrało, jak przypuszczam, inną, dużo bardziej niż wcześniej performatywną² postać. Jednak od początku uprzywilejowaną formą negacji były autoportrety i portrety poetów oraz artystów. Ich powtarzającą się właściwością jest ukazywanie poety w gorszym świetle niż artyści.

III

Sformułowanie „gorsze światło” to tyleż potoczna metafora, co nieścisłość, gdyż poeta i malarz w wierszach Różewicza „wyświetleni” zostają na takim samym tle. Jego uderzającą cechą jest – w pierwszej wersji – niedostatek światła, monochromatyczność, ogołocenie. W drugiej wersji: nadmiar, tłok, instrumentalizacja. Trzeba zaznaczyć, że tłem nie jest w tym wypadku nic innego, tylko światopogląd autora, wytwarzana przez niego aura. Rodzi to pytanie następane: na ile jest to aura specyficzna dla niego, a w jakim zakresie dzielona z epoką? Mówiąc inaczej – w jakim momencie, w efekcie jakich czynników następuje wyodrębnienie bohatera tych wierszy od bohaterów innych wierszy, aż w końcu bohater-poeta ukonstytuuje swą jednostkowość, a czytelnik rozpoznaje ją i wyróżni spośród innych?³

² Odnosząc twórczość Różewicza do historii sztuki XX-wiecznej, Robert Cieślak słusznie zauważa: „W najbardziej zewnętrznym kształcie formalnym tekstów poetyckich Różewicza odnaleźć można rozstrzygnięcia, które u swych podstaw mają analizę kierunków rozwoju współczesnej sztuki wizualnej ewoluującej od kubizmu przez konstruktywizm, *assemblage*, *environment* do plastyki „aktywnej” (performance, happening). W tym [...] ma swoją przyczynę Różewiczowskie zainteresowanie ekspresjonizmem, stąd też bierze się polemika z formą groteski malarskiej. Bliską temu genezę ma collage’owa struktura utworów, w których montaż tekstów kultury jako przedmiotów gotowych nawiązuje do metod sekwencyjnego montażu filmowego lub plastycznego palimpsestu”. Zob. R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999, s. 16.

³ Obszernie pisze na ten temat Jacek Łukasiewicz: „TR jednak nie został pożarty; jako poetycka kreacja, jako tworzona osoba (która pełni też funkcję poety) – nie zginął. Nie dał się formie, ale ją ukorzył. Podkreślił własną niezależność, przyjął maskę anonima. Oczywiście różne to miało znaczenia, obok innych było w tym też poczucie misji (i związana z tym poczuciem nuta pychy): mówię w imieniu niedostrzeganych. Ale i sam jestem anonimem, nie śpiewam w chórze ani nie mam (już) własnego głosu i ten brak staram się wykorzystać. To jednak nie trwało długo. Przeciwnieństwem werbalnym anonimowości jest imię-

IV

O Różewiczu mówimy przeważnie z największą, zresztą w pełni zrozumiałą powagą⁴. Również nie potrafię mówić o nim lekko i nie zamierzam próbować. Jeśli więc zastanawiam się, czy poeta zna utwór, zaczynający się od dwuwersu, który przytaczam poniżej, to nie dla żartu, lecz po to, by zbliżyć się do odpowiedzi na pytanie o jego odrębność, ideologiczną różnicę, która wiąże się z ideą tożsamości. Według filozofa:

Siła świadomości dorównuje sile jej samoiluzji. Można rozpoznać racjonalnie, gdzie swobodnie puszczana, samej sobie umykająca racjonalność staje się fałszywa i przekształca się w mitologię. Rozum przechodzi w irracjonalność, kiedy, w swym koniecznym kroczeniu naprzód, nie rozpoznaje, iż zanikanie jego własnego, choćby bardzo rozrzedzonego substratu, jest efektem jego aktywności, dziełem abstrahowania. Kiedy myślenie nieświadomie idzie za prawem własnego ruchu, zwraca się przeciw własnemu sensowi, przeciw temu, co jest myślane w myślach, co powstrzymuje ucieczkę subiektywnych intencji. Ten dyktat autarkii myślenia skazuje je na pustkę; staje się ono, w końcowym efekcie, głupotą i prymitywizmem. Regres świadomości jest produktem braku autorefleksji. Autorefleksja potrafi jeszcze przejrzeć zasadę tożsamości, ale nie może być pomyślana bez utożsamiania, każde określenie jest utożsamianiem⁵.

A oto zapowiedziane wersy:

Empty spaces – what are we living for
Abandoned places – I guess we know the score [...]
Puste przestrzenie, na co wciąż czekamy
Puste miejsca, wynik jest już chyba znany.

-sygnatura. Przeciwnością ikonizacyjną – twarz. Istniało napięcie pomiędzy anonimem a sygnaturą, napięcie pomiędzy anonimową plamą bez rysów a dokładnie zaobserwowaną cudzą i własną (widzianą w lustrze) twarzą. Na tych napięciach budowana była teraz poezja, kształtowana poetyka. Anonim uległ dialektycznemu Heglowskiemu zniesieniu, szczerść straciła niewinność i aby zbliżyć się do prawdy, poddała się zapośredniczeniu”. Napięcie to, zrodzone w 1957 roku, od *Płaskorzeźby* poczynając, w dużej części utraciło kontrolowany charakter. *Collage* coraz częściej był zastępowany przez *debricollage*. Zob. J. Łukasiewicz, *TR*, Kraków 2012, s. 408–409.

⁴ Zdaniem Piotra Kępińskiego, wypowiedzianym podczas dyskusji kilku krytyków o twórczości poety, jego nowsza twórczość, np. *Walentynki*, rysuje portret świata bez właściwości, w którym „nie istnieje granica między tym, co przeraża, a tym, co śmieszy”. Zob. *Horror i humor u Różewicza – dyskusja*, oprac. M. Orski, „Odra” 2008, nr 9. Wypowiedź tę cytuje i rozwija również Jacek Łukasiewicz. O komizmie w twórczości Różewicza obszernie traktuje Tomasz Mizerkiewicz w książce *Nic śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku* (Poznań 2007).

⁵ T.W. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986, s. 206.

I koniec tekstu:

The show – the show must go on
Go on, go on, go on, go on, go on
Go on, go on, go on, go on, go on
Go on, go on, go on, go on, go on
Go on, go on, go on, go on, go on
Go on, go on

Widowisko, widowisko musi trwać
musi trwać, musi trwać, musi trwać.

Oczywiście równie dobrze można by spytać, czy Brian May i inni członkowie rockowej grupy Queen, współautorzy tej słynnej piosenki znali słynny Różewiczowski poemat *Non-stop-show* z 1968 roku. Odpowiedź na oba pytania brzmi następująco: to niewykluczone, a nawet prawdopodobne, prawie pewne, że poeta i rockmani mieli dostęp do swoich tekstów, wprawdzie niebezpośredni, lecz głęboko inspirujący. Opinia, że pomógł im nie byle jaki pośrednik, wyspecjalizowany w nawiązywaniu tego rodzaju kontaktów, zadziwiająco skuteczny negocjator w niezliczonych konfliktach logicznych, zwany duchem czasu, aczkolwiek pociągająca, nie może zostać zaakceptowana. Duch czasu jest bowiem figurą wysoce niejasną, tymczasem przesłanki do opisywanego zaskakującego przeniknięcia się komunikatów niemających ze sobą styczności są jak najbardziej racjonalne. Pierwszym jest doświadczenie, drugim – obserwacja.

W 1991 roku, kiedy na singlu ukazał się zacytowany we fragmentach przebój, Freddie Mercury był bliski śmierci. Umierał jeden z najlepiej znanych ludzi na ziemi, a jego stan nie tylko że nie przerwał widowiska, lecz błyskawicznie stał się jego elementem. Tekst piosenki jest tym ciekawszy, że zdaje się prześląknięty z jednej strony autoironiczną goryczą, a z drugiej dumą. Jednak ostatecznie górę bierze ekstatyczno-tragiczne poczucie zatracenia się w czymś, co przeważa nad jednostką, podporządkowuje ją sobie i zużywa. W rezultacie człowiek umiera dwa razy – w tym, co jest śmiercią i w tym, co jest rzekomą, poddaną czemuś *stricte* obcemu nieśmiertelnością.

Ale zanim zespół Queen nagrał swój utwór, w 1979 roku powstała piosenka Pink Floydów, ściślej zaś – Rogera Watersa, pod identycznym tytułem. Wydaje się prostsza, choć wykonanie dodało jej odcieni. Treścią tekstu jest przemoc stosowana wobec artysty przez muzyczną korporację, której stał się częścią. Jego umiejętności i sława straciły znaczenie, zostały włączone do przemysłu produkującego kulturę, zmieniając się ostatecznie w zaledwie jeden z punktów w bilansie zysków i kosztów. On – wyniszczony przez używki i emocje – umierał,

oni wysprzedawali resztki jego życia, gdyż – jak pamiętamy – widowisko musi trwać. Rozpaczliwe, dziecinne, żałosne nawoływanie mamy i taty („Oooh, Pa. Take me home/ Oooh, Ma. Let me go”) podkreśla stopień uprzedmiotowienia i alienacji. Zwrot ku nieomal niemowlęcemu kwileniu, poza mity, kody, symbole, instynktowny gest bezradności, to przejście na obszar postkultury. W Polsce pojęciem tym posługują się dość chętnie pravicowi publicyści, a także niektórzy muzycy z kręgu *deathcore* oraz miłośnicy postapokaliptycznych komiksów i gier komputerowych, w świecie – awangardowi artyści (np. w październiku 2013 roku w nowojorskiej galerii Elizabeth Dee można było obejrzyć wystawę grupy amerykańskich malarzy i grafików zatytułowaną *Post Culture*).

Termin brzmi znanadto modnie i zbyt mgliście, by warto było przy nim obstawać, poprzestańmy zatem przy dwóch uwagach. Po pierwsze, rozrost świadomości postkulturowej odbywał się po wojnie nie tylko w obrębie tak zwanej sztuki wysokiej, ale i popularnej. Po drugie, diagnozowanie symptomów postśmiertności kultury odbywało się – na identycznej zasadzie – i tu, i tu, a właściwie na tym samym, coraz bardziej ujednoliconym i zdewaluowanym obszarze, który nazwano światem po Zagładzie.

V

Wróćmy do poematu, raz jeszcze zaznaczając, że „portret poety” nie może istnieć w oderwaniu od takich pojęć, jak literatura, „podmiot, sens i – może najtrudniejsze z nich – tożsamość. Pisał o tym niedawno Wojciech Browarny co prawda w odniesieniu do prozy, lecz sugestie jego stosują się również do wierszy:

Mimo obecności wielkich tematów moralnych, społecznych i artystycznych jego [Tadeusza Różewicza – P.Ś.] proza jest w przeważającej części narracją intymną, autobiograficzną, prowadzoną z perspektywy podmiotu zabiegającego o swoją niezależność i odrębność, konsekwentnie starającego się o prawo do bycia sobą – i opisującego owe starania. Z drugiej strony w tekstach Różewicza można obserwować rozpad tożsamości jako projektu podmiotowego. Nie ma w niektórych z nich protagonisty czy narratora, który potrafiłby określić się „od wewnątrz”, to znaczy, stworzyć wyjątkową i własną narrację siebie w imię akceptowanych idei, sposobów życia i wartości, wzorów osobowych, albo przeciwko – ideom czy wzorom obcym lub narzuconym z zewnątrz⁶.

⁶ W. Browarny, *Tadeusz Różewicz i nowoczesna tożsamość*, Kraków 2013, s. 31.

W tym zdaniu, niezwykle ważnym, zawiera się opis jednego z Różewiczowskich paradoksów, polegających na tym, że twórca, szczególnie ostro dostrzegający silne znamiona rozpadu człowieka w rzeczywistości pokruszonych, resztkowych idei i wartości, jednocześnie próbuje kształtować swój silny profil, dbać o charakterystyczne właściwości pisarskiego głosu, wewnętrzną spistość przekonań oraz nadawać swemu dziełu cechy bardzo osobiste. Nie dąży tym samym do przeciwstawienia podmiotowości własnej brakowi podmiotowości wokół, nie wywyższa świadomości artysty ponad nieświadomy siebie świat. Siła Różewicza nie jest kontrapunktem ogólnego kryzysu, lecz – jako gest, retoryczny, o dużych walorach poznawczych, motywowany moralnie – tylko jednym ze sposobów ukazania go. Podobnie jak słabość czy nieomal nieobecność podmiotu w niektórych utworach. Pisarz według Różewicza, można rzec, jest głęboko wplątany w świat, będąc zarazem czynnikiem sprawczym ujawniania się tego świata przed nim samym i czytelnikiem. Jego – nowoczesne, lecz nie odpisane z nowoczesności – ambiwalencje tożsamości, która zawsze pozostaje niekompletnie społeczna i nie w pełni prywatna, intencjonalnie autentyczna i nieuchronnie sztuczna, pozornie bezpośrednia i nigdy do końca własna, kreowana zawsze na próbę, zawsze jako wyobrażony, proleptyczny cel.

W *Non-stop-show* tożsamość jest rozchwiana przez upór trwania przy stracie („braku”) i pokusę, by uznać, że brak się wypełni:

Więc jednak są poeci
Więc jednak jest poezja
więc jemy pieczeń choć nie ma mięsa
są młodzi poeci
jakie to niezwykle
zaskakujące
są młodzi poeci
znów są młodzi poeci
co jest wstrząsające
przypuszczam
że oni sami nie zdają sobie sprawy
jak niezwykle niespodziewanym pięknym
wstrząsającym śmiesznym monstualnym
są zjawiskiem
myślałem że już nigdy nie będzie
młodych poetów

(*Non-stop-show*, TT, VIII, 405).

Młody poeta był znakiem trwałości kultury, obecnie symbolizuje jej upiorną, widmową kondycję. Upiór sytuuje się między światem żywych i światem

umarłych; nie chce i nie potrafi zejść ze sceny. W ujęciu Różewicza jego status jest jednak dużo bardziej niejednoznaczny, podejrzany. Jego upiór przebiera się w kostiumy zwykłości, naturalności, zdarza mu się być moralistą, sędzią, rachmistrzem w sprawach ostatecznych, któremu po stronie „ma” zawsze w końcu zostaje życie. Czasami przypomina wręcz seksbombę, oczywiście mającą ambicje poetyckie. To upiór zamaskowany, z trudem do odróżnienia od „normalnego poety”. Co więcej, pewnych jego cech nie da się uniknąć, gdyż nie jest w stanie ochronić przed nimi nawet najostrzejsza świadomość kryzysu. Zagnieżdża się nawet w najbardziej krytycznym podejściu do świata.

W utworze pojawia się ponadto Hamlet, o którym podmiot opowiada synowi, bliski, ale i zamknięty w przeszłości:

mówię o duchu który
o szcurze za kotarą
siwobrodym gadule
myślę o gładkich
jak mleko udach królowej matki
o zbezczeszczonej łóżnicy małżeńskiej
i tak dalej i tak dalej
pytanie z monologu Hamleta
przemilczę
to zbyt okrutny żart
dla współczesnego człowieka
(*Non-stop-show*, TT, VIII, 412).

Doświadczenia XX wieku zmieniły bowiem przekazy tradycji, niszcząc tym samym ramy potrzebne do rzeczywistego samookreślenia. Pytanie o siebie, jakie zadaje poeta w *Non-stop-show* brzmi w związku z tym wiarygodnie i przejmująco – w imię czego, jakiego innego życia i jakiej innej poezji nie pogodzić się ze współczesnością?

VI

Po latach powstaje *Zwierciadło*, wspaniała wiwisekcja nierozstrzygalności między byciem kimś (przeciw nicości) i nikim (przeciw rzeczywistości). Przywołana w poprzedniej części mojego szkicu sugestia Adorna, iż myślenie bądź to skazane jest na utożsamienie, w którym znika, bądź na regres, wydaje się do Różewicza odnosić bezpośrednio. Nie zgodzić się na regresywny konserwatyzm (upiorność przeszłości) i jednocześnie na konformistyczny, zdroworozsądkowy realizm (upiorność normalności), to wybrać utopię, jak chciał

w odniesieniu do Różewicza Miłosz⁷, lub klęskę. Ponieść klęskę albo raczej – być klęską:

po latach zgiełku
niepotrzebnych pytań
i odpowiedzi
otoczyła mnie cisza

cisza jest zwierciadłem
moich wierszy
ich odbicia milczą

(Zwierciadło, ZFR, X, 36).

Trudno o boleśniejsze podsumowanie. Na dobitkę po paru liniijkach pojawi się intrygujące westchnienie:

czemu nie zostałeś
niemową malarzem
Nikiforem Krynickim

(Zwierciadło, ZFR, X, 36).

VII

Ten wiersz jest wart osobnej interpretacji, zwłaszcza dwa jego motywy: twarzy i lustra. Pierwsza zaciera się wskutek upływu czasu (co było do przewidzenia), drugie – niszczy się, rysuje się, rozpada, traci dawne zdolności. Czy twarz symbolizuje opór, zwrócenie się przeciw „show”, a zwierciadło jest owym „widowiskiem”, które było celem sprzeciwu, a w ostateczności okazuje się tak samo bezsilne wobec jakiejś reguły unicestwiającej wszystko, włącznie z przestrzenią? Ryzykowny domysł, zostawmy go na razie.

Ważniejsze jest co innego: czy bycie „niemową malarzem” miałoby po swojej stronie więcej racji? Czy mogłoby wydać jakieś owoce?

Różewicza najpewniej ciągnie do sztuki i malarzy, trudno powiedzieć, czy dlatego, że ich dzieła w oczywistszy sposób niż jego własne istnieją jako przedmioty, czy tylko dlatego, że język, byt społeczny, podejrzany, manipulatorski, który jest materią jego własnej sztuki, stanowi siedlisko dwuznacznych uwikłań i zdrad? I nieuchronnie ciągnie za sobą świat, nie dając poecie szansy na uchylenie się od wspomnianych, piekielnych ambiwalencji?

⁷ Zob. C. Miłosz, *Życie na wyspach*, Kraków 1997.

Na myśl, do której przyłgnęło słowo „przestrzeń” i słowo „świat”, przychodzi fragment *Nowych Form* Stanisława Ignacego Witkiewicza, w którym autor, porównując dwie górujące nad innymi sztuki, muzykę i malarstwo, pisał:

Trudniej jest [...] przebrnąć przez uczuciowe gąszcze tonów i zrobić abstrakcję od ich zmysłowego działania, niż zabić odbicie realnego świata w kompozycji malarskiej, tym bardziej, że utwór muzyczny trwa w czasie, dzieje się na wzór naszego wewnętrznego życia w jego zmienności uczuciowych stanów; podczas gdy dzieło sztuki malarskiej trwa niezmiennie w przestrzeni⁸.

Cisza jest niczym, ale milczenie już nie – byłoby czystą, lecz niemożliwą w języku formą. Zabić odbicie świata, czy też świat jako odbicie, zabić upiora, to nie są zamiary nieczyste, jednak dla słów nieosiągalne.

⁸ S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Kraków – Warszawa 1919, s. 31.

Arent van Nieukerken

Jak się wywikłać z pułapki (post)modernistycznej. Dwie strategie: Różewicz i Miłosz

Wswojej monografii o twórczości Różewicza Tadeusz Drewnowski przytacza ważne w kontekście dyskusji na temat modernizmu i postmodernizmu słowa poety i krytyka Zbigniewa Bieńkowskiego:

Z wiary w sztukę i z wątpienia o sztuce powstała ufność ostateczna, bezwarunkowa. Tę bezwarunkową, Mickiewiczowską ufność do poezji, wiarę w funkcję nagiego słowa wypowiada współcześnie tylko jeden Różewicz¹.

Wydaje się, że w odróżnieniu od współczesnych mu poetów polskich, wywodzących się niemal bez wyjątku z tradycji modernistycznych, Różewicz nie kwestionuje zasadniczej adekwatności języka wobec rzeczy, istot i sytuacji, które prawdziwa poezja powinna wyrażać. Jeżeli sztuka, a zwłaszcza liryka, znajduje się w stanie kryzysu, nie mogąc dotrzeć do sfery prawdziwego życia (dane jest jej jedynie nazywać i poświadczać ponoszona na tym polu porażkę), to wynika to zdaniem Różewicza z przyczyn nie tylko dotyczących środków wyrazu, lecz także, a może przede wszystkim, z egzystencji poety, który chcąc nie chcąc, pozostaje świadkiem własnej epoki. U źródeł kryzysu języka poetyckiego znajduje się odkrycie, że słowa stanowią warstwę pośredniczącą między „ja” poety a światem. Rzecz w tym, że ów świat jest z punktu widzenia pokantowskiej filozofii zaledwie zbiorem zjawisk. Nie wskazują one na sferę rzeczy

¹ T. Drewnowski, *Walka o oddech: biopoetyka w pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002, s. 317.

samej w sobie, jako że *noumenon* stanowi jedynie logiczny warunek ich istnienia, nabierając statusu idei regulatywnej. Zasugerowana przez tę ostatnią transcendencja jest w najlepszym przypadku hipotezą, a nie objawieniem, które przywrócić by mogło światu przypisywaną mu pierwotnie esencjonalność. Krótko mówiąc: Absolut jawi się tu jako osobna konstrukcja intelektualna i choć może być nadal w innym wymiarze przedmiotem wiary, to ta jednak pozbawiona zostaje wsparcia filozofii.

Wiadomo, że poezja modernistyczna próbowała na różne sposoby docierać do sfery Absolutu, na przykład poprzez wynalezienie idiomu pozwalającego uobecnić jego niewyraźną tajemnicę, wobec której istniejące kody językowe traciły swoją wiarygodność. Tak rozumiane słowa należało wpisać w obręb większych i uświęconych tradycją systemów znaczeniowych, a zadanie chwytów poetyckich polegać miało na odbieraniu językowi jego zapośredniczających cech. W symbolistycznej odmianie modernizmu najwyraźniej poświadczała to poetyka cudowności, w planie której Absolut mógł się na krótką chwilę – w postaci epifanii – objawić, choć też ów akt samoobjawiania wiązał się paradoksalnie z przesłanianiem jego istoty. W efekcie sytuacja Absolutu jawiła się jako nieuchronnie aporetyczna. Doświadczenie epifaniczne nie przeobraża przecież zapośredniczonej natury słowa, nie przywraca mu jego nagości i niewinności. Co więcej, wydaje się, że językowe opisy rzeczywistości objawiającej się nie nabierają żadnej samodzielnej wartości. Stanowią zaledwie pretekst – albo może raczej wyrafinowany rytuał – który pozwala ustalić swoistą relację między podmiotem a Absolutem.

Drugi awangardowy model poezji modernistycznej samo słowo traktuje jako Absolut (albo może raczej jako namiastkę tradycyjnego Absolutu), który został podważony za sprawą odkryć nowoczesnego przyrodoznawstwa. Idealna istota słowa realizuje się w planie tego paradygmatu w autotelicznym akcie kreacji poetyckiej, który stwarza niepowtarzalne konfiguracje słowne podlegające jedynie ocenie estetycznej, poza wszelkimi odniesieniami do pozasłownego pierwowzoru („rzeczywistości”, „świata”) i ponadśłownego celu (transcendencji, Boga). Istnieją oczywiście przykłady łączenia tych dwu odmiennych modeli poezji modernistycznej. W liryce polskiej przynosi je wizyjna poetyka drugiej awangardy, a w szczególności wczesna, „katastroficzna” twórczość Czesława Miłosza.

Istnieje wreszcie taki rodzaj poezji modernistycznej, który stawia sobie za cel opisanie owej sytuacji nieadekwatności słowa wobec Absolutu jako jednego z możliwych aspektów ogólnej zasady niewspółmierności, posiadającej swe konsekwencje dla życia człowieka. W centrum zainteresowania postawiona zostaje wówczas podmiotowość nowoczesna, z właściwymi jej przymiotami

wyalienowania i osamotnienia. Człowiek nowoczesny żyje w stanie separacji nie tylko od Absolutu (objawiającego się jednostce tylko jako intelektualna hipoteza) i wszelkich bytów, składających się na otaczający go świat, ale nawet od samego siebie. Dlatego każdy jednostkowy akt docierania do sfery esencjalnej naznaczony być musi ironią, godzącą nie tylko w „rzeczywistość”, lecz także w podmiot próbujący się do niej zbliżyć w akcie poznawczym. Doskonały przykład stanowi tu poezja T.S. Eliota, a w polskiej poezji powojenna twórczość Czesława Miłosza, który kontynuuje i przetwarza ten Eliotowski wzorzec. Jego wysiłki, by w wierszach z lat dziewięćdziesiątych obejść się bez specyficznej odmiany ironii egzystencjalnej, wykształconej w poematach autora *Ziemi jałowej*, i pisać naiwnie i bezpośrednio o rzeczywistości (w inny, podkreślmy, sposób niż w słynnym tomie *Świat poema naiwne*, w którym esencjalna substancjalność świata przywrócona zostaje właśnie dzięki ironii), swoje zwieńczenie uzyskują w ostatnim okresie biografii twórczej poety. Tylko Miłoszowi zresztą wolno było tak pisać – jak nikt inny osobiście przeżywał wszak wcześniej wszystkie antynomie nowoczesności. Wprawdzie nie udało mu się ich przewyciężyć, lecz w pewnym momencie, w chwili, gdy stanął z właściwą sobie charyzmą wobec ostatecznej tajemnicy *tego-czego-nie-można-przedstawić*, czyli śmierci, antynomie te mogły się wydawać w dużej mierze już nieistotne.

Sformułujmy to jeszcze inaczej: jednostronnie epistemologiczny charakter owych nieprzewycięzalnych antynomii wymusza w pewnym sensie zawężenie myślenia o podmiocie jako konkretnej egzystencji. Tymczasem poezja przedstawiająca jedynie częściowo rozwiązane antynomie, postrzegane jako jeden z elementów autobiografii człowieka – w sensie „rozwoju indywidualnego umysłu” („The Growth of an Individual Mind”²) – relatywizuje przede wszystkim scalając siłę ludzkiego intelektu. Antynomiczność literackich reprezentacji nowoczesnej egzystencji nie może być zatem sama w sobie argumentem przeciw reprezentacyjnej mocy i przejrzystości języka. Udowadnia tylko, że za pośrednictwem tego języka człowiek może określić siebie samego jako znak zapytania. Właśnie Różewicz w swojej późniejszej poezji często dawał wyraz tej intuicji:

cogito i dubito w jednym
stoją domku
pan cogito na górze
pan dubito na dole

² Jest to oczywiście nawiązanie do podtytułu słynnego poematu autobiograficznego Williama Wordswortha *The Prelude*.

doświadczeni życiem
zamieniają role
pan dubito na górze
pan cogito w dole³
(wiedza, W, X, 283).

Nie-modernizm późnego Miłosza inaczej, opiera się na anachronicznej stylizacji podmiotu. Poeta świadomie wybiera taką przedmodernistyczną postawę, stając w obliczu postmodernistycznego labiryntu (doskonały przykład przynosi tu choćby wiersz *Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?*⁴, zawierający czytelny antymodernistyczny katechizm). Rezygnacja z ironii i wiara w adekwatność języka wobec rzeczywistości odbieranej zmysłami równa się tu gestowi odrzucającemu współczesny poecie świat, w którym w myśl dominującego światopoglądu zostaje przyjęte przekonanie, że życie samo w sobie jest pozbawione sensu.

Ujmijmy to inaczej: religia odkrywająca symboliczny wymiar zjawisk (wskazują one na wyższą rzeczywistość) jest produktem ludzkiej wyobraźni. Z własnym „ja” każdy z nas obcuje w granicach tych samych kategorii poznawczych, jakich używa dla postrzegania wszelkich innych zjawisk. Należy więc rozważać swoje własne – „moje” – próby poszukiwania transcendencji także z punktu widzenia nauk empirycznych. Wyjaśniają one przyczyny i skutki zjawisk religijnych, ale nie wypowiadają się o statusie ontologicznym tychże pragnień jako „moich” niepowtarzalnych doświadczeń. Jednostronnie intelektualne podejście kłóci się wszak z „moim” – znów empirycznie – stwierdzalnym samopoczuciem, że istnieje znacząca różnica między osobistą determinacją „mojej” uwewnętrznionej sfery doświadczeniowej a „zewnątrznymi” zjawiskami, które stają się jej przedmiotem i że zachowuje ona swą wagę nawet mimo wiedzy, że ową osobistą determinację ująć mogą i powinienem także tylko jako zjawisko.

Choć nie można zaprzeczyć, że ludzka kondycja przedstawia się nam tylko poprzez kategorię absurdu, to jednak sam akt stwierdzenia takiego stanu rzeczy ma u późnego Miłosza charakter protestu przeciwko temuż absurdo-

³ Warto zauważyć, że obecna w przytoczeniu przejrzysta aluzja do Fredrowskiego wierszyka o Pawle i Gawle jest bardzo typowym dla Różewicza przykładem mieszania rejestrów stylistycznych, odróżniającym go zarówno od Miłosza, jak i Herberta, przy czym ta próba demaskacji metafizycznej wzniosłości wykracza poza intencje parodystyczne.

⁴ C. Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 1181. Dalsze przytoczenia utworów Miłosza czynię za tym właśnie wydaniem, podając w nawiasie tytuł wiersza i po przecinku numer strony.

wi⁵. Wyrażał on go za pośrednictwem tradycyjnych form poetyckich i w idiomie ekwiwalentyzującym istnienie jasnych kryteriów podziału, pozwalających odróżniać sens od bezsensu. Miłosz chroni język, by nie uległ on specyficznemu duchowi naszych czasów (owym zmianom traktowanym przez autora *Dругiej przestrzeni* jako odchylenie od historycznej normy i wymagającym „znaku sprzeciwu podobnego do cudu”, *Oda na osiemdziesiąte urodziny Jana Pawła II*, 1179). Przyjmuje, że język stanowi wspólne dziedzictwo, także pokoleń nowoczesnych i przednowoczesnych. Przekonaniu temu poeta daje wyraz choćby w wierszu okolicznościowym zatytułowanym *Wybierając wiersze Jarosława Iwaszkiewicza na wieczór jego poezji*. Nieprzypadkowo poeta sięgnął tu po gatunek poezji okolicznościowej, pozwalający wyeksponować autobiograficzną podstawę sytuacji lirycznej. Taki wybór wydaje się sam przez się sprzeczny z duchem modernizmu, który przywiązuje dużą wagę do bezosobowości podmiotu. Miłosz pisze:

[...] Gdyby nawet prawdą
Było, że z marzeń naszego gatunku
Zostanie tylko ogromny śmiech pustki,
A my jesteśmy oddzielne nicości
Jak bryłki śluzu na plaży bez granic,
To i tak chwała należy się mężnym,
Którzy do końca zakładali protest
Przeciwko wiarę niweczającej śmierci.
*(Wybierając wiersze Jarosława Iwaszkiewicza
na wieczór jego poezji, 1177).*

Wydaje się, że z punktu widzenia autora *Traktatu poetyckiego* reprezentowalność świata zjawisk przez język nie ulega wątpliwości. Skupia się on więc na znalezieniu odpowiedzi na pytanie, co należy przedstawiać i dlaczego? Nie warto według poety opisywać świata pozbawionego sensu, bo jest on – może rzeczywistym, choć też godnym przemilczenia – widmem (w znaczeniu, które nadawał temu słowu William Blake). W ostatnim okresie swojej twórczości Miłosz uważa także, że wyobrażenia *Ziemi Ulro* nie mogą służyć jako przestrzeń chwilowego objawienia „prawdziwszej” (metafizycznej) rzeczywi-

⁵ W wierszu *Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?* Miłosz pisze między innymi: „3. Że powinniśmy być świadomi naszego zamknięcia w kręgu własnych doznań, nie po to jednak, żeby sprowadzać rzeczywistość do snów i majaków naszego umysłu. [...] 10. Że niezależnie od losu wyznań religijnych powinniśmy zachować «wiarę filozoficzną», czyli wiarę w transcendencję, jako istotną cechę naszego człowieczeństwa” (*Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?*, 1181).

stości, nie przynoszą bowiem obrazów, które zasługiwałyby na przedstawienie, przede wszystkim ze względu na swą pozorność. Gwarantem zasygnalizowania obecności esencjalnie rozumianej rzeczywistości okazuje się zatem u późnego Miłosza nie modernistyczna epifania, lecz osobowość, wyodrębniona z dziedziny względności na mocy stabilizującej podmiot autobiograficznej faktografii. Obecny w późnych utworach poety autobiograficzny Autor przemawia językiem nie mniej przejrzystym niż pisarze Oświecenia – nawet wtedy, kiedy przywołuje antynomie. (Wiadomo, że Miłosz formami oświeceniowymi posługiwał się w latach czterdziestych; różnica polega jednak na tym, że w latach dziewięćdziesiątych łączy tę poetykę z perspektywą *explicite* autobiograficzną). Tym też dyskursem prowadzi poetycką polemikę z innymi twórcami-świadkami aporii (po)nowoczesnych, takimi jak Robert Lowell czy Alan Ginsberg. Także – rozwijając wątki poruszone w kilka lat po wojnie w wierszu *Do Tadeusza Różewicza, poety* – z autorem *Niepokoju*, który zdaniem Miłosza zbyt pochopnie uznał, że współczesna kondycja ludzka, mając swoje źródło w absurdzie, unieważnia wszystkie wcześniejsze formy poetyckie jako organicznie związane z bezpowrotnie minioną epoką ich powstania.

Zgadzać się z tym ostatnim rozpoznaniem, doszlibyśmy z Różewiczem – ale wbrew Miłoszowi – do wniosku, że owe formy pozwalają przemawiać w naszej epoce co najwyżej pośrednio. A jeśli tak, to w oczywisty sposób podważony musi zostać ich status jako świadectwa najgłębszej istoty (lub jej braku) kondycji ponowoczesnego człowieka, którą pragnie Różewicz w swojej twórczości wyrazić. Szkoda tylko – zdaniem Miłosza – że w tym celu autor *Nic w płaszczu Prospera* rezygnuje z „melodyjnej frazy”, która jeszcze w twórczości Iwaszkiewicza niosła ze sobą „ton głębinowy” (*Wybierając wiersze Jarosława Iwaszkiewicza na wieczór jego poezji*, 1178), mimo iż podszyty zwątpieniem. Poezja Różewicza jest według Miłosza w porównaniu z liryką Iwaszkiewicza jednowymiarowa i dlatego pozbawiona wdzięku:

on to wziął poważnie
poważny śmiertelnik
nie tańczy

zapala dwie grube świece
siada przed lustrem
ubawiony własną twarzą

nie ma pobłażania
dla frywolności form
zabawności ludzkich wierzeń
chce wiedzieć na pewno

ryje w czarnej ziemi
jest łopatą i zranionym przez łopatę kretem
(Różewicz, 1196).

Okazuje się więc, że według Miłosza Różewicz jest epistemologicznym fundamentalistą. Chciałby wykroczyć poza sferę przedstawień, lecz zdaje sobie doskonale sprawę, że ludzkie poznanie jest skazane na to, co zjawiskowe. To jedyna pewna konstatacja, która bynajmniej nie przeszkadza Miłoszowi twierdzić w pierwszym adresowanym do Różewicza wierszu, napisanym w Waszyngtonie w roku 1948, że można wybudować dom „w igle sosny, w krzyku sarny, // W eksplozji gwiazd i wnętrzu ludzkiej dłoni” (*Do Tadeusza Różewicza poety*, 284). Rzecz w tym, że przedstawieniowy z punktu widzenia filozofii status bytów, składających się na „nasz” (może nawet wspólny) świat, nie umniejsza i nie unieważnia ich zmysłowej pełni dla człowieka, który jest tyleż śmiertelnikiem (w sensie wyeksponowanym przez Norwida w zamykającym *Vade-mecum* wierszu *Finis*), co „żywoćnikiem”, jak napisze Miłosz, biorąc pod uwagę tę właśnie przyrodzoną człowiekowi śmiertelność.

Trwało wznoszenie ogromnej katedry
Z westchnień, okrzyków, hymnów i lamentów
Na dom dla wszystkich, wiernych i niewiernych
Na poskromienie prymitywnych lęków.
(*Żywotnik*, 1315).

Wydaje się, że dla późnego Miłosza poezja autobiograficzna niesie ratunek dla podmiotu, stając się czymś w rodzaju usprawiedliwienia. Twórcę niepokoi co najwyżej fakt, że pisane przez niego wiersze nie wyjaśniają wszystkich paradoksów życia doświadczanego na własny rachunek przez poetę⁶. Choć też – i w tym kryje się nuta optymizmu – nawet w momencie tego niespełnienia wiersz adekwatnie wyraża autorską intencję i wiedzę o nieprzejrzystości poświadczanej w poezji egzystencji.

Z punktu widzenia Różewicza zadanie stawiane przed twórcą jest jednak bardziej paradoksalne. „Wiara w nagie słowo” każe mu bowiem wynaleźć nowy język poetycki (albo nowe formy poetyckie), który oddałby bezpośrednio (z punktu widzenia poety jako podmiotu wiersza o charakterze autobiograficznym) nieuniknione zapośredniczenie (po)nowoczesnej egzystencji. Problem w tym, że sam wiersz – nawet kiedy ujmuje doświadczenia autobiograficzne – poddany jest tym samym mechanizmom zapośredniczenia, których

⁶ Zob. C. Miłosz, *A dużo było niezrozumiałego*, 1316.

nie może ani uniknąć, ani uchylić. Tekst poetycki ma więc charakter nie mniej przedstawieniowy niż inne byty. Czytanie wiersza, nawet jeśli czyta go sam autor, nie jest bowiem tak „po prostu” równoznaczne z ponownym uobecnieniem aktu egzystencjalnego, którego zapisem był pierwotnie. Obcowanie z wierszem wymaga zatem tej samej wiary – choćby, jak mówi Miłosz, „filozoficznej” (*Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch*, 1181)⁷ – w transcendencję, co inne akty poznawania świata. Tyle tylko, że Różewicz nie podziela przekonania Miłosza, jakoby wiara taka była „istotną cechą naszego człowieczeństwa” (*Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch*, 1181). (Po)nowoczesny autor zajmuje więc z konieczności miejsce na obrzeżach poezji.

Różewicz, który w latach dziewięćdziesiątych prowadził ożywiony dialog z Miłoszem, zdawał sobie doskonale sprawę z tej aporii. Pisał w utworze *na obrzeżach poezji* (ZFR, X, 73):

po stworzeniu wiersza
jestem wymiatany
usuwany
na obrzeża poezji.

Trudno jednak zgodzić się – przynajmniej z epistemologicznego punktu widzenia – z wnioskiem, który Różewicz wyciąga z modernistycznej aporii bezosobowości wszelkiej, nawet autobiograficznej, poezji:

usuwany
na obrzeża poezji

w sam środek życia
[...]
na obrzeżach panuje
gorączkowe ożywienie
zgiełk i zamieszanie
kipi życie

tylko wewnątrz poezji
jest nieruchome puste
(*na obrzeżach poezji*, ZFR, X, 73–74).

⁷ Miłosz skądinąd uważał, że „w hierarchii ludzkich czynności sztuka stoi wyżej niż filozofia, ale zła filozofia może zepsuć sztukę” (*Czego nauczyłem się od Jeanne Hersch?*, s. 1181). Czyżby uważał, że filozoficzny sceptycyzm Różewicza zepsuł jego poezję?

Przytoczony wiersz jest autobiograficznym świadectwem niemożliwości pisania autentycznie autobiograficznych utworów, ujmujących bezpośrednio i w sposób niepowtarzalny intymną więź między podmiotem a „życiem”. Poezja z zasady nie jest życiem, zresztą nie tylko dlatego, że „wnętrze poezji jest/ [...] puste” (*na obrzeżach poezji*, ZFR, X, 74), lecz także – i może przede wszystkim – z tego prostego względu, że człowiek, żyjąc, tylko czasami bywa poetą. Można wprawdzie sformułować postulat, że autentyczny liryk powinien we wszystkich momentach swojego życia być artystą. W praktyce okazuje się to jednak niemożliwe. Zakłada bowiem trwały stan świadomości afirmującej „mój”/ „własny” poetycki stosunek do świata, czyli przekonanie, iż poczucie że „«teraz»/ [dotykam] palcami tajemnicy” (*Przypomnienie*, ZF, IX, 380) jest równoczesne z powstawaniem wiersza. Jednakże w świadomości twórcy dystans między zjawiskami odczuwanymi zmysłami: „widzę (w oknie) płomyki nasturcji/ wśród zielonych listków/ gasną w listopadzie” (*Przypomnienie*, ZF, IX, 380) a czynieniem słowami: „pisząc/ spieszę [...] na ratunek/ może słowa spieszą na ratunek?/ a ja tylko jestem” (*Przypomnienie*, ZF, IX, 380-381), nigdy nie zostanie zniesiony. Wyrażoną w wierszu wiedzę o tej nieusuwalnej aporii („może teraz/ zachodzi ta przemiana/ staję się poetą/ kiedy skreślałam słowa”; *Przypomnienie*, ZF, IX, 381) wzmacnia jeszcze bardziej konstatacja poety z *na obrzeżach poezji*. Przypomnę ten cytowany już fragment:

po stworzeniu wiersza
jestem wymiatany
usuwany
[...]

w sam środek życia.
(*na obrzeżach poezji*, ZFR, X, 73).

Mimo tak dotkliwego poczucia porażki trudno zaprzeczyć, że przywołany utwór Różewicza stanowi próbę poetyckiego „zyciopisania”. Mamy tu do czynienia z równie ironiczną – choć zupełnie inaczej zrealizowaną – sytuacją jak ta, którą opisywał Miłosz w słynnym wierszu *Ars poetica?*, do którego zresztą utwór Różewicza dosyć otwarcie nawiązuje:

wejście do wnętrza
jest otwarte
dla wszystkich

wyjścia nie ma
(*na obrzeżach poezji*, ZFR, X, 74).

Miłosz, jak pamiętamy, pisał zgoła inaczej:

bo dom nasz jest otwarty, we drzwiach nie ma klucza,
a niewidzialni goście wchodzą i wychodzą.

Co tutaj opowiadam, poezją, zgoda, nie jest.
(*Ars poetica?*, 589).

Skąd jednak wiemy, że podmiot *na obrzeżach poezji* reprezentuje autobiograficznego Różewicza? (Różnica między podmiotem lirycznym a autorem biograficznym stała się, jak wiadomo, dogmatem wiedzy o literaturze za przyczyną literackiego modernizmu). Czy ten utwór nie jest jeszcze jedną okazją – jak pisał Miłosz – „żeby wychwalać Sztukę z pomocą ironii” (*Ars poetica?*, 588), tyle tylko, że jego autor, czyli Różewicz jeszcze bardziej komplikuje tu ironiczną strategię swojego rywala, przeobrażając pochwałę w zarzut? Wydaje mi się, że autobiograficzność przywołanego utworu nie wynika ze specyficznej konstrukcji „świata przedstawionego” wiersza. Wymaga natomiast wiary w sens zaproponowanego przez Różewicza projektu „życiopisania”, który zmierza do odnalezienia „nagich” reprezentacji świadomości poety, przekonanego jednak – w czym tkwi źródło aporii – o nieuniknionym zapośredniczeniu „swojej” (po)nowoczesnej egzystencji. Co więcej, sam fakt zapośredniczenia okazuje się z tej perspektywy najbardziej „bezpośrednim” doświadczeniem człowieka w naszej epoce. Nic nie ulega tu odsłonięciu, nic nie zostaje zasłonięte, ponieważ samo życie składa się li tylko z zasłon. Słowa są tyleż zasłonami rzeczy, co rzeczy zasłonami słów. Świat (po)nowoczesny jest pozbawiony głębi.

Pamiętamy, że Miłosz, wyrażając w odzie adresowanej do Jana Pawła II przekonanie, iż „dzieje nie są zamęt, ale ład szeroki” (*Oda na osiemdziesiątę urodziny Jana Pawła II*, 1179), posługiwał się stylizacją. Sygnalizował tym samym, że nie ma poezji poza genologicznym systemem, który jest porządkiem w swej istocie hierarchicznym. Różewicz uważa natomiast, że taki tradycyjny model poezji, z właściwymi mu nie do końca uświadomionymi zapośredniczeniami, nie oferuje gatunku mowy, który mógłby stać się adekwatną reprezentacją ponowoczesnej podmiotowości. Egzystencję ponowoczesnego człowieka, pozbawioną esencji i stabilnego jądra, wyrazić może bowiem jedynie przedstawienie o zapośredniczonej bezpośredniości.

Czy można więc – albo raczej czy należy – pisać o rozpraszającej się, a wręcz rozproszonej rzeczywistości naszego coraz bardziej skomplikowanego świata

bez takich typowo modernistycznych zabiegów jak epifania i ironia? Wydaje się, że w twórczości modernistycznej oba te chwytły pełnią podwójną funkcję. Są zarówno wyrazem sytuacji egzystencjalnej człowieka nowoczesnego, jak i środkiem formalnym, pozwalającym przedstawić wspomniany stan podmiotowości w dziele sztuki. Na płaszczyźnie egzystencjalnej zarówno ironia, jak i epifania świadczą o rozpraszającej się istocie życia spełniającego się w warunkach właściwych nowoczesności. Pełni sensu, namacalności świata, poczucia pełnej tożsamości jaźni ze sobą nowoczesny człowiek może doświadczyć jedynie jako braku, jako pragnienia niemożliwego, to znaczy poprzez zawieszenie praw i reguł rządzących rzeczywistością. Albo, mówiąc jeszcze inaczej, jako cudu zaprzeczającego egzystencji nowoczesnej. Utwory poetyckie ujawniają rozpraszający się charakter nowoczesnej rzeczywistości poprzez formę scąłającą się dzieła sztuki, której najlepszy przykład przynoszą różne odmiany „sylwy nowoczesnej”⁸. (Doskonałym przykładem w literaturze polskiej mogą być tu poematy Miłozsa począwszy od *Po ziemi naszej aż po Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*).

Nieprzystające do siebie fragmenty, reprezentujące nowoczesne życie, zostają skorygowane przez na ogół niewielkie i już na pierwszy rzut oka wyróżniające się poetyckością lub wzniosłością „odpryski”, odsyłające do przednowoczesnego ładu. Wprawdzie nie przywracają one ani nie realizują ponownie owej harmonii na poziomie ontologicznym, ale właśnie dzięki ich obecności forma dzieła zagęszcza się. Pozornie nieuporządkowany zbiór fragmentów, składających się na poemat, okazuje się nagle zwartą strukturą. Ów proces poetyckiego „ześrodkowywania” idzie na ogół w parze z mniej lub bardziej dyskretnymi nawiązaniem do tradycyjnych form i zabiegów poetyckich. (Należy do nich choćby epizodyczne używanie klasycznych formatów wierszowych, rymów, archaizmów leksykalnych i składniowych etc.). Z perspektywy Różewicza tego typu rozwiązanie nie jest dostatecznie radykalne. Nie przynosi bowiem jednoznacznej reprezentacji rozkładu hierarchii i nieobecności sensu, charakteryzujących egzystencję (po)nowoczesną, ponieważ w utworze modernistycznym wyrugowana z przestrzeni „prawdziwego” świata hierarchiczność wraca do wiersza mimo wszystko jako element popękanej formy. Zagęszczające powierzchnię tekstu elementy epifanijne podporządkowują

⁸ Zob. R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Warszawa 1984. Widzieliśmy już, że późna poezja Miłozsa odchodzi od modernistycznych prób, by za pośrednictwem zabiegów formalnych otwierać przestrzeń wiersza na przyjęcie cudu. Cudowność okazuje się w tej twórczości czynnikiem współkształtującym powierzchnię świata. Taki poetycki projekt zakłada jednak zgodę na bycie „znakiem sprzeciwu”.

świat przedstawiony utworu jakiejś ostatecznej, często metafizycznej perspektywie⁹. Ironia stanowi tu jedynie warunek wstępny ostatecznej transformacji, dzięki której specyficzny sens poetycki przesłania bezsens życia (choć go z punktu widzenia Różewicza nigdy nie unieważnia), którego przypadkowość wyrażona przez doświadczenie pierwotnego okrucieństwa stała się po odejściu bogów bezdyskusyjną prawdą. Modernistyczna poetyka w wydaniu Eliota i Miłosza stawia sobie za cel, by za pośrednictwem formalnych zabiegów poetyckich (epifanii jako czynnika kompozycyjnego) uruchomić mechanizm zbawiający, dzięki któremu rozproszony i upadły (w sensie moralnym) świat zostaje ponownie zintegrowany.

Wyrosłe z tradycji modernistycznej poematy stanowią swoiste zapisy indywidualnie doświadczanej apokalipsy, ale równocześnie przygotowują proces restytucji uporządkowanego świata sprzed upadku. (Teologiczną metaforą, a zarazem performatywną realizacją tej zbawczej intencji wydaje się Miłoszowska koncepcja *apokatastasis*.) Można nawet powiedzieć, że formy uczestniczą, a w każdym razie są narzędziem tego procesu restytucji sensu. Trzeba tu zresztą podkreślić, że „poetyka zbawienia” niekoniecznie musi mieć charakter metafizyczny. Może również chodzić o ocalenie tradycyjnych wartości kultury w rozpraszających warunkach nowoczesności. Tak dzieje się np. w poezji Ezry Pounda, w której nawet najmniejszy fragment tradycji, składającej się z arcydzieł greckich, prowansalskich, włoskich, a nawet chińskich, posiada moc przeobrażenia statusu podmiotu zanurzonego w okrutnym i chaotycznym świecie XX wieku. Uobecnienie mitycznych, ale nie atawistycznych, wzorców (wszystko dzieje się w twórczości Pounda w ramach historycznie poświadczonych tradycji kulturalnych) nie przeobraża wprawdzie naszej okrutnej współczesności, lecz niewątpliwie pozwala jednostce złagodzić traumatyczny charakter konfrontacji ze światem, który wydaje się na pierwszy rzut oka nie do uporządkowania. Dzięki tym zabiegom pojawia się wyczuwalna łączność między tekstami nowoczesności a dziełami Homera i Dantego. Utwory XX-wieczne przynoszą ich odległe, dalece niepełne, ale jednak kontynuacje.

Nie jest chyba przypadkiem, że w swoich późniejszych tomikach poetyckich Różewicz nieraz przywołuje świadectwo wspomnianych poetów moder-

⁹ Należy przy tym podkreślić, że relacja między fragmentarycznymi reprezentacjami nowoczesnej rzeczywistości jako takimi pozostaje przypadkowa. Tylko jako całość owe reprezentacje przypadkowości nowoczesnego bytowania wchodzi do nowej przestrzeni poetyckiej, która zostaje przeobrażona dzięki energii promieniującej ze skądinąd równie fragmentarycznego – ale z punktu widzenia egzystencjalnego właśnie nieprzypadkowego – centrum.

nistycznych, którzy za pośrednictwem poetyki ironii, fragmentu i epifanii próbowali ocalić swoją egzystencję w rozpraszającym się świecie nowoczesnym. Polski poeta stara się jednakże obrócić tę strategię w jej przeciwieństwo. Chętnie cytuje pojedyncze linijki z utworów starych mistrzów, prowadząc modernistyczny zabieg zagęszczania formy *ad absurdum*. Owe krótkie, na ogół silnie zrytmizowane cytaty, mniej lub bardziej jawne, przywołujące poprzez swoją formę ciągłość tradycji, Różewicz traktuje jednak jako swoiste anty-epifanie, włączając je w przestrzeń ponowoczesnej bylejakości i bełkotu. Dobrym przykładem takiej demaskatorskiej strategii jest utwór, który poeta poświęcił Poundowi. Różewicz cytuje w nim kilka linijek z *Pisan Cantos* (pamiętamy, że poemat ten przynosił zapis prywatnego doświadczenia piekła, które Poundowi bez trudu udało się umieścić w strukturze Dantejskiego *infernum*), pozbawiając je jednak zamierzonej przez amerykańskiego modernistę funkcji terapeutycznej. Polegała ona na tym, że nawet najbardziej przygnębiające przeżycie można ująć i do pewnego stopnia usensownić poprzez skojarzenie z zakorzenionymi w Homeryckich eposejach początkami cywilizacji europejskiej:

the dogs leap on Actaeon

[...]

Ich bin Niemand

Mein Name ist Niemand

[...]

mówił że od szaleństwa

uratowała go antologia liryki

którą znalazł w latrynie

that from the gates of death

that from the gates of death:

Whitman and Lovelace found

on the jo-house seat at that

in cheap edition!

Whitman liked oysters

[...]

The dogs leap on Actaeon

siedział w klatce

dla dzikich zwierząt.

(*Jestem nikt*, ZF, IX, s. 191-194, kursywa moja – A.v.N.).

Rzecz w tym, że w Różewiczowskiej rekontekstualizacji owe próby uobecnienia trwałości tradycji wskazują na jej zmierzch. Uwięziony w klatce Pound nie jest przecież nowym Odyseuszem wracającym do Itaki, lecz upokorzonym i narażonym na depersonalizację nędzarzem. Napadnięcie zaś kogoś przez

psy nie nadaje mu – jak w przypadku Akteona – mitycznej aury, lecz oznacza po prostu cielesne cierpienie, upodabniające go do milionów ofiar nowoczesnych obozów koncentracyjnych. (Mamy tu więc do czynienia z kolejną „próbą rozwiązania mitologii”, tyle że w znacznie bardziej radykalnej postaci niż w znanym utworze Herberta). Fakt, że ojciec chrzestny anglosaskiego modernizmu do końca życia nie uświadomił sobie moralnej nikczemności propagowanej przez siebie ideologii faszystowskiej, nadaje wierszowi Różewicza jeszcze większą ambiwalencję. Okazuje się bowiem, że w samej istocie bycia poetą (ale nie – jak chce Miłosz w *Ars poetica?* – w istocie poezji) jest „coś nieprzyzwoitego”¹⁰. Słowo nie ma bowiem statusu sakralnego. To nie ludzka egzystencja jest zakorzeniona w słowie (w języku jako „domu bycia”), lecz słowo – język, poezja – stanowi przedłużenie nieokiełznanej konkretności ludzkiego bytu¹¹. Albo jeszcze inaczej: okazuje się jednym z wielu przejawów zawsze tożsamego ze sobą życia. Rozdwojenie człowieka między słowem – będącym najwyższym wyrazem „ludzkiej” natury – a zwykłą, milczącą „naturą” wynika bowiem tylko z jednostronnej perspektywy. Bycie poetą równa się nienormalności, rozumianej jednak nie afirmatywnie jako charyzma, lecz jako wzmożona podatność na chorobę psychiczną:

- Czy ktoś zna pana Pounda?
- Ja znam
- Czy poezja, którą Pan czytał była dobra
- Myślę że to co czytałem było w porządku
- Czy fakt że miał manię wielkości
i dobre zdanie o sobie
jest czymś szczególnie nienormalnym?
- Nie w wypadku poety
- A on jest jednym z najwybitniejszych
poetów
- Tak

(*Jestem nikt*, ZF, IX, s. 193–194).

¹⁰ Warto w tym miejscu wspomnieć *Unde malum?* Różewicza, w którym poeta pytał i odpowiadał: „Skąd się bierze zło?/ jak to skąd// z człowieka/ zawsze z człowieka/ i tylko z człowieka” (*Unde malum?*, ZFR, X, 65–66).

¹¹ W wierszu *Unde malum?* Różewicz używa niefortunnego określenia „ludzka natura”, dając Miłoszowi, który reaguje na ten utwór wierszem o identycznym tytule, łatwy punkt zaczepienia. Okazuje się, że nihilista wierzy jednak naiwnie w istnienie czegoś trwałego i niezmiennego: „Niestety panie Tadeuszu/ dobra natura i zły człowiek/ to romantyczny wynalazek” – pisze Miłosz (*Unde malum*, 1195).

Nieporozumienie bycia poetą polega bowiem na tym, że nie traktuje on słowa jako narzędzia służącego życiu, lecz jako cel sam w sobie. (W słowie znajduje źródło poezji i form poetyckich). A przecież jest to sprzeczne z „prawdziwą” naturą ludzką. Jest ona bowiem wielce skomplikowana i wielostronna, a jej różnorodnych włókien nie wolno poddawać hierarchizacji. Różewiczowi jednak dopiero takie właśnie artystyczne traktowanie słowa, wykraczające poza zwykłą pragmatykę komunikacji (wówczas, gdy staje się ono zadaniem dla „specjalistów od słów”), pozwala wyjawić znaczenie słowa poetyckiego, zawsze objawiającego swą względną na tle „kipiącego” życia:

pośrednicząc
między górą i dołem
wykonuję od wielu lat
ten zawód
do którego zostałem wybrany i
powołany
„a który nazywa się poezją”
(na obrzeżach poezji, ZFR, X, s. 75).

Nawet pisząc antypoezję, twórca nie może się więc wyrzec charyzmy bycia poetą.

Wiersz o Poundzie zatytułowany *Jestem nikt* to doskonały przykład poezji (a więc i koncepcji słowa traktowanego nie jako narzędzia, lecz celu samego w sobie) demaskującej modernistyczną tendencję do używania formy – nawet fragmentarycznej, umyślnie rozbitej – jako antidotum na coraz bardziej postępującą w XX wieku depersonalizację człowieka. Nie sposób zgodzić się jednak, że w tym utworze udało się Różewiczowi rzeczywiście przywrócić wiarę w „nagie słowo”. Mamy tu bowiem do czynienia z ostrą konfrontacją między dwoma dyskursami. Jednym „artystycznym”, zakładającym trwałą wartość sztuki dla ludzkiej egzystencji (poezję uwiarygodnia w tym ujęciu niepowtarzalna biografia osoby twórcy) oraz drugim – „naukowym”, statystycznym, redukującym człowieka do „wielkiej liczby”. Utwór ten nie jest poezją w tradycyjnym tego słowa znaczeniu ani tekstem naukowym lub publicystycznym, ale czymś pomiędzy tymi gatunkami mowy. (Podobnie dzieje się zresztą w wielu *Cantos* Pounda.) Jedyna różnica wobec praktyki modernistycznej polega na tym, że w *Jestem nikt* depersonalizacja wyraźnie postępuje, a nawet zwycięża. Dzieje się tak nie dlatego, że w tym demaskatorskim i antymodernistycznym wierszu jeden styl mówienia okazuje się bardziej bezpośredni i wiarygodny niż inne (choćby cytat z zeznań psychologa badającego Pounda, który podkreśla „nienormalność” jednego z „najwybitniejszych” poetów). Jest raczej tak, że

owe style wzajemnie się zapośredniczają. Znamienne przy tym, że „Różewicz” (tzn. wyposażony w biografię autora byt tekstowy) ogranicza się tylko do podawania ogólnych wiadomości o amerykańskim poecie (jak trafił on do obozu karnego, ile miał lat, jak wówczas wyglądał etc.). Nie podejmuje natomiast bezpośredniego dialogu z Poundem w roli modernistycznego artysty słowa. Nie powiada wprost, że w jego ocenie modernistyczne formy poetyckie zostały zużyte i wyczerpane.

Godząca w sens modernistycznego projektu antypoetyckość tego wiersza wynika zatem z faktu, że podmiot czynności twórczych buduje jeszcze jedną – właśnie demaskatorską – warstwę, nadrzędną wobec modernistycznej aluzyjności uobecnionej przez cytaty z poezji Pounda. Przywołanie wersów, włączających Poundowskiego autora do tradycji, służy tu więc dyskredytacji i rozproszeniu, zarówno scalającej mocy europejskich „mitów założycielskich” (narracji kultury), jak i osobowości poety – „sztukmistrza słowa”. To, co zostało uniezwykłe i zagęszczone, ulega dekonstrukcji i staje się znów zwyczajne, w ocenie psychologa typowe „dla poetów”. Ten nowoczesny „profesjonalista” nie może sobie wyobrazić innego modelu poezji (zagadnienie nie należy zresztą do zakresu jego „zawodowych kompetencji”). Poezja widziana z tej „profesjonalnej” perspektywy, okazuje się przestarzałą odmianą nauki „szczegółowej”, przeszkadzającą, by nie powiedzieć uniemożliwiającą, nowoczesnemu człowiekowi poprawną ocenę otaczającej go rzeczywistości. (W funkcji tej wyręcza ją właśnie psychologia, która jednak świadomie rezygnuje z całościowych interpretacji sfery zjawisk). Wydaje się więc, że w związku z ironiczną strategią Różewicza (dzięki niej poetycki strumień świadomości na podobieństwo *Pisan Cantos* nabiera znaczenia przeciwnego temu, co nam wiadomo o światopoglądzie samego Pounda) wiersz *Jestem nikt* nie zrywa z poetyką modernistyczną. Co najwyżej wykazuje bezpodstawność modernistycznej koncepcji kultury, traktującej słowo poetyckie jako kotwicę w epoce chaosu. Dokonuje tego poprzez intensyfikację wielowarstwowości, leżącej u podstaw modernistycznego projektu poetyckiego. Wszystkie warstwy – powtórzę – wzajemnie się zapośredniczają. A jednocześnie, wśród wszystkich tych zapożyczeń brakuje wspólnego mianownika, czyli takiej nadrzędnej, także zapośredniczającej warstwy, która odwoływałaby się do bezpośredniości autobiografii autora („Różewicza”).

Nasuwa się w związku z tym pytanie, czy Różewiczowi udało się stworzyć nową formę poetycką, która przedstawia egzystencję człowieka nowoczes-

nego (ponowoczesność traktuję tu jako radykalizację tej kondycji) w sposób niemodernistyczny? To znaczy, poprzez formę, która nie tylko rezygnuje ze stosowania poetyki ironii i epifanii, lecz także unika pułapki negatywnej zależności od tych form (a także zachowuje dystans lub polemizuje z anachroniczną stylistyką późnej autobiograficznej poezji Miłosza)? Wydaje mi się, że próbą takiej świadomie nie-modernistycznej poetyki jest wiersz pt. *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, który w tomiku *zawsze fragment* Różewicz poświęcił irlandzkiemu malarzowi i jego dziełu. Znamienne, że w tym poemacie „ja” liryczne zaznacza swą obecność w o wiele bardziej otwarty (bezpośredni) sposób niż w dopiero co omówionym wierszu o Poundzie. Konfrontacja z poetyką modernistyczną, uosobioną w dziele amerykańskiego poety, nie zaangażowała bowiem – jak widzieliśmy – całej osobowości autora („Różewicza”). Demaskując Poundowskie autopułapki, „ja” liryczne nie przeciwstawiało im otwarcie swojego własnego doświadczenia egzystencjalnego. Ujmijmy to jeszcze inaczej: wiersz o Poundzie niedostatecznie jest zakorzeniony w autobiografii. Można oczywiście odnieść rozmaite konstatacje „ja” lirycznego do życia poety Różewicza, lecz podmiot mówiący nigdy nie wykracza poza granice narzucone przez modernistyczny dogmat bezosobowości (*impersonality*). W podobny sposób Różewicz traktuje wątki autobiograficzne w wierszach takich jak *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* (poświęcony innemu modernistycznemu mistrzowi poetyki epifanijnej inkrustacji – Paulowi Celanowi, który „utopił” doświadczenie Holocaustu w „ciemności”¹²), a nawet w wierszu o Kafce zatytułowanym *Przerwana rozmowa*. Jediną szansą na przewyżczenie modernistycznej bezosobowości, która jest z punktu widzenia Różewicza zawężoną, „zaledwie” estetyczną odmianą koncepcji teologicznie umotywowanej opatrności, pozostaje poezja – dzieło sztuki – mające charakter tekstu performatywnego:

poezja nie zawsze
przybiera formę
wiersza
[...]
przybiera kształt
ust
gnieździ się w milczeniu

¹² Jeżeli chodzi o wiersz *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*, to zwraca uwagę, że autor skupia się na referowaniu życiowej drogi „Anczela Żyda”, przy czym kluczowym momentem okazuje się spotkanie Celana z Heideggerem. Opowieść o życiu poety przeplata narrator mniej lub bardziej dokładnymi cytatami z utworów Celana i Hölderlina.

albo żyje w poecie
pozbawiona formy i treści
(*** *poezja nie zawsze...*, P, IX, 255).

Ta krótka notatka metapoetycka z 13 października 1988 roku nie jest oczywiście tekstem performatywnym, lecz zaledwie wypowiedzią programową, postulującą konieczność poezji performatywnej. Chodzi o to, by uratować autentyczność egzystencjalną poety w epoce, w której wiersze zamiast przemieniać się „dla ułaskawionych/ w Boga” (***) *na początku...*, P, IX, 256) stały się „oczyszcz[o]nymi z błota/ pyłu ziemi// kamie[niami] z nieba/ wyzu[tymi] z ognia// meteo[rami]” (***) *na początku...*, P, IX, 256). Innym wyjściem pozostaje milczenie, bynajmniej nie z powodu otwartości na nieskończoną, niedającą się wyrazić pełnię Absolutu, ile wskutek braku możliwości przezwyciężenia przez poetę zapośredniczonej natury jego poetyckich obserwacji. Każdy „ruch w stronę realizacji” (*teraz*, P, IX, 257) powoduje jednak utratę poszukiwanej istoty, którą poeta chciałby rozpoznać i wyrazić. Pod tym względem nie ma różnicy między Bogiem a „polną myszką” lub „wodą co wsiąkła w piach” (*bez*, P, IX, 254):

może opuściłeś mnie
kiedy próbowałem otworzyć
ramiona
objąć życie

lekkomyślny
rozwarłem ramiona
i wypuściłem Ciebie
(*bez*, P, 253–254).

Wprawdzie z punktu widzenia poetyki modernistycznej tekst dążący do bezpośredniości i tak pozostaje konstruktem, tyle że zgoda na tę konstatację oznacza uznanie, że estetyka utrzymuje swoistą przemoc, która przeczy światoodczuciu „naszej” epoki (nieprzypadkowo używam tu pierwszej osoby liczby mnogiej). Performatywno-poetyckim zapisem owego światoodczucia pozostaje nadal fragment, ale nie chodzi tu już o zapis odcinka ludzkiej egzystencji, któremu poeta nadaje doskonałą formę (w postaci zamkniętej w sobie notatki lirycznej, medytacji filozoficznej albo momentu epifanijnego, integrującego w cudowny sposób fragmenty w większą całość, jedynie na pierwszy rzut oka niejednorodną), lecz o tekst mający charakter utworu *in statu nascendi* – wiersz niedokonany i dokonujący się, to znaczy również z punktu widzenia formy stroniący od wszelkich zabiegów integrujących. Wydaje mi się, że Róże-

wicz zdawał sobie doskonale sprawę z innowacyjności tej strategii poetyckiej, a jej zapowiedzią są metapoetyckie notatki z tomiku *Płaskorzeźba*.

Poeta zastanawiał się nad tym problemem zresztą nie tylko w pisanej przez siebie liryce. Posłowie do wydanej w roku 1995 antologii własnej twórczości zatytułowanej *Niepokój. Wybór wierszy* Różewicz zaczyna od zacytowania jednej z najsłynniejszych poetyckich epifanii, uobecniającej światoodczucie nowoczesnego człowieka. Chodzi o liryczną „notatkę” Goethego *Über allen Gipfeln ist Ruh*, w której poetyka bezosobowości została już w pełni zrealizowana (osiemdziesiąt lat wcześniej, niż sformułowano ją jako zasadę estetyczną!). Po przytoczeniu tym Różewicz formułuje współczesny ideał poezji, przeciwstawiając ją „wierszowi”. Pisze:

W naszych czasach nie forma końcowa, tzn. wiersz (udatny, „piękny”, „doskonały” itd.), ale proces formujący jest dla czytelnika bardziej frapujący... ponieważ sam czytelnik coraz częściej pisze wiersze. Poezja „w ruchu” ku niewiadomemu ma jeszcze sens, utwory pełne „smaku”, „mądrości”, „głębi” to porcelana... którą zawsze mam chęć potłuc albo wyrzucić przez okno. Tylko stara porcelana ma wartość. Porcelanowe wiersze, produkowane teraz ku zbudowaniu krytyków i recenzentów, są zajęciem jałowym¹³.

Wiersz Goethego wyraźnie nie jest utworem „w ruchu”: *work in progress*. Ujmuje przeżycie chwili spełnienia, z którym w określonych warunkach każdy czytelnik może się utożsamić. Przypomina muzealny eksponat „starej porcelany”, który można podziwiać niezależnie od czasu lub miejsca jego powstania. Gdyby Różewicz-poeta nawiązał do tego wiersza, poddałby go zapewne rekontekstualizacji, zwracając np. uwagę, że w 150 lat po jego napisaniu w pobliżu Weimaru – rodzinnego miasta niemieckiego klasyka – na nieodległym wzniesieniu wybudowano obóz koncentracyjny w Buchenwaldzie. Stworzyłyby podmiot, którego estetycznym przeżyciom towarzyszyłyby brutalne okoliczności Zagłady. Odrzuciłyby natomiast strategię łączącą ironię z żalem po kruchym

¹³ T. Różewicz, *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 1995, s. 668. Można by tu znów bronić tezy, że właśnie w archetypicznym dziele poezji modernistycznej, czyli *Cantos* Ezry Pounda, udało się stworzyć formę, w której „stara porcelana” staje się integralną częścią tekstu „w ruchu ku niewiadomemu”. Wiersz Różewicza o Poundzie (*Jestem nikt*) stanowiłby z takiego punktu widzenia – i wbrew intencji autora – kolejne wcielenie tej strategii poetyckiej. Modernistyczny impas daje się bowiem przewyciężyć tylko poprzez poetycki przewrót kopernikański, którego istotę stanowi rezygnacja z idei, że utwór („kamie[ń] z nieba/ wyzut[y] z ognia meteo[r]”) istnieje niezależnie od aktu twórczego. Jeżeli jednak zakładamy, że tak nie jest, to wychodzimy milcząco z założenia, że obcujący z wierszem odbiorca (od)twarza przede wszystkim akt egzystencjalny poety, który w zasadzie nie istnieje w formie wygasłego „meteoru”.

pięknie, które padło ofiarą potworności XX wieku. Jak wiadomo, właśnie taką poetycką strategię realizował Miłosz, choćby w napisanej „zaraz po wojnie” *Piosence o porcelanie*¹⁴. Główny zarzut, który Różewicz sformułowałby wobec tej Miłoszowej postawy, eksponowałby zapewne niezdolność jej autora (wiersz jest zawsze aktem osobowym) do wykorzystania skorupy starej porcelany w taki sposób, by w utworze oddającym ducha nowej, rozbitej rzeczywistości zachowany został jej rozproszony charakter. „Nagie” słowo współczesne może bowiem być tylko cytatem poddawany poetyckiemu *recyclingowi* z pamięcią o całej – ale rozbitej – osobowości autora. I to włącznie z odwołaniem do tych dziedzin życia twórcy, które poezja na ogół wyklucza albo – w najlepszym przypadku – przywołuje jako (pre)teksty służące procesowi ponownej reintegracji podmiotu. Chodzi więc o to, by przeobrazić status poety nowoczesnego (modernistycznego), który „w czasie pisania” jest „[...] odwrócony/ tyłem do świata/ do nieporządku/ rzeczywistości”, tak, by wreszcie zdolny był „odpowiadać/ na najprostsze pytania” (*Poeta w czasie pisania*, P, IX, 200–201).

Widzieliśmy, że z punktu widzenia poetyki modernistycznej, traktującej wiersz jako artefakt, zadanie to jest niewykonalne, ponieważ przepaść między (auto)biograficznym autorem a podmiotem lirycznym jest z zasady nie do pokonania. Jak można przezwyciężyć tę aporię? Chyba jedynie poprzez rezygnację z wpisanego w świadomość modernistyczną dogmatu głoszącego, że utwór poetycki, wykraczając poza ideę autonomii sztuki, powinien cel ten objawić w planie poetyki wiersza. Znaczące okazują się wówczas zewnętrzne wobec utworu, sformułowane dyskursywnie komentarze, jak np. cytowane tu uwagi Różewicza z posłowie do antologii *Niepokój. Wybór wierszy*. Czasami takie uwagi dyskursywne, wykraczające poza bezosobowe informacje biograficzne o protagonistach przywoływanych w utworach Różewicza (Ezra Pound, Celan, Kafka, August von Goethe etc.), stanowią integralną część utworu. Przykładem mogą być zacytowane linijki z tekstu *Poeta w czasie pisania* lub następujące pytanie z *Przypomnienia*: „kiedy byłem ostatni raz poetą?// przed wejściem/ do «brudnicy dla mężczyzn»/ w szpitalu kolejowym” (*Przypomnienie*, ZF, IX, 380). Takie wtrącenia nie poddają się jednak modernistycznemu procesowi scalenia. Na przykład przypominające Norwidowskie epifanie linijki z utworu opowiadającego o pisaniu wiersza, w którym „«teraz»/ dotykasz palcami tajemnicy” (*Przypomnienie*, ZF, IX, 380), radykalnie immanentyzują i desakralizują wspomnianą tajemnicę. Dzięki konfrontacji takich wypowiedzi

¹⁴ Miłosz pisał w nim: „[...] Niczego mi, proszę pana,/ Tak nie żal jak porcelany” (*Piosenka o porcelanie*, s. 234).

dyskursywnych o naturze poezji oraz statusie i zadaniach poety z wierszami, a szczególnie „poematami”, w których tego rodzaju refleksja metapoetycka się nie pojawia, okazuje się, iż paradoksalna, bo antypoetycka, liryczność utworów reprezentujących model „poezji w ruchu” nie znosi wcale napięcia między tajnikami warsztatu a światoodczuciem modernistycznym. Unaocznia jednak akt wykraczania poza sferę, przestrzeń, tekstowość utworu. Wydaje się on rozpadać na części składowe i proces ten włącza wiersz z powrotem do „życia”, albo – konkretniej – w plan autobiografii autora. Właśnie dlatego późniejsze poematy Różewicza są swoistymi „opowieściami”¹⁵.

Przyjrzyjmy się teraz w kontekście tego, co już zostało powiedziane o poezji „w ruchu”, czyli sztuce performatywnej, poematowi *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*. Jest to wiersz, który – nie tylko na pierwszy rzut oka – unika, czy też broni się przed mechanizmami poetyckimi zarówno modernistycznymi, jak i postmodernistycznymi. Widać wyraźnie, że wszystkie szeroko rozumiane sygnały intertekstualności obecne w tym tekście (włącznie z autocytatami z napisanych tuż po wojnie wierszy Różewicza) niejako „opierają się” autonomizacji utworu jako artefaktu estetycznego. Mamy tu bowiem do czynienia z ruchem odwrotnym. Wszystkie te aluzje do obrazów, tekstów i innych artefaktów, które – z punktu widzenia interpretacji formalistycznych i strukturalistycznych – powinny się wyodrębnić z (auto)biografii artysty i ułożyć w dzieło bezosobowe, zostają ponownie i dosłownie włączone w strumień życia – „kipiącego”, absurdałnego, zawsze tożsamego z sobą, niedającego się w żaden sposób „wytropić”, nawet za pośrednictwem sztuki poetyckiego słowa. (Właśnie na tym polega różnica między tym „poematem” a poświęconym Poundowi wierszem zatytułowanym *Jestem nikt*). Powiedziałbym nawet, że

¹⁵ Bardzo ciekawym przykładem takiej strategii jest późny utwór *tempus fugit* (*opowieść*). Autobiograficzny charakter tego utworu jest dodatkowo wyeksponowany poprzez podanie informacji o czasie jego powstania: „*Konstancin – Wrocław/ styczeń – marzec 2004 roku*” (*tempus fugit* [*opowieść*], W, X, 282). Trzeba jednak przyznać, że czytelnik przyzwyczajony do modernistycznej lektury poezji natychmiast wyodrębnia ten już na pierwszy rzut oka autobiograficzny tekst z „życia” i włącza go właśnie w przestrzeń sztuki. Widzi bowiem natychmiast, że pierwsze wersy tego utworu są przekładem (dokonanym przez Józefa Czechowicza) słynnego wiersza T.S. Eliota *The Journey of the Magi*: „*Mroźną mieliśmy podróż/ Toż to najgorsza w roku pora/ na wędrowanie [...] „czyli nas wiodła tak daleka droga/ Po narodziny, czy po Śmierć*” (*tempus fugit* [*opowieść*], W, X, 271). Chodzi tu jednak przypuszczalnie o to, by pokazać, że intertekstualność nie jest żywiołem tekstowym w wąskim znaczeniu tego słowa (świadczącym o autonomii sfery sztuki), lecz dialogiem między konkretnymi ludźmi („Ryszard” [Przybylski], „Vasco” [Popa] etc.), przy czym autor powołuje się nieprzypadkowo – choć trochę żartobliwie – na Lévinasa: „*Ryszard i Piotr spojrzeli/ po sobie i na mnie/ ja to on to ty to ja (odbiło mi się Lévinasem*”, *tempus fugit* [*opowieść*], W, X, 277).

utwór ten stanowi radykalną krytykę modernistycznej strategii autonomizacji dzieła. Tytuł sugeruje, że mamy do czynienia z wierszem poświęconym innemu dziełu sztuki. Mogłoby się więc wydawać, że osoba malarza ma tylko znaczenie o tyle, o ile Francis Bacon przedstawiony zostanie jako artysta. Okazuje się jednak, że wiersz traktuje o życiu dwóch osób: malarza i poety. Prowadzą oni ze sobą dialog, który jest jeszcze dodatkowo zapośredniczony poprzez obecność trzeciej osoby: malarza „klasycznego”, żyjącego w epoce „naiwnego Piękna”, w czasach, gdy relacja między reprezentacją a jej pierwowzorem wydawała się jeszcze bezproblemowa. Kontekstem owego dialogu między dwoma „sztukmistrzami” (w sensie Norwidowskim) jest przy tym życie codzienne w całym jego bogactwie i skomplikowaniu.

Jeżeli chcemy zrozumieć sztukę wielkiego irlandzkiego malarza, nie wystarczy spotykać się z nią w muzeach – odpowiada polski poeta. Wszelka sztuka jest bowiem autobiograficzna. Wytłumaczenie niepowtarzalnego charakteru dzieła Francisca Bacona w świetle jego biografii oznacza jednak, że ja – Różewicz – muszę podchodzić do niej z podobnego punktu widzenia, w zasadzie nie-bezosobowego, tzn. biorącego pod uwagę „moją” własną biografię. Autor poematu przekonuje, że opisując „moje” spotkania ze sztuką Francisca Bacona, odtwarzać trzeba swoją własną biografię, albo jeszcze inaczej: wydobywać na jaw swoje zanurzenie w epoce, w której – w odróżnieniu od epoki Velázquezesa i Rembrandta, wierzącej jeszcze w „zmartwychwstanie” – nie ma wartości i prawd zakorzenionych w Absolucie, jakkolwiek by tego ostatniego nie rozumieć (choćby przez zaprzeczenie). Różewicz wierzy jednak – bo artysta nie może się obejść bez wiary w sens swojej sztuki – że materiał, którym jako poeta (lub malarz) się posługuje, może adekwatnie ująć jego własne, a więc „moje” zanurzenie w byciu. Inna rzecz, że postać, w jakiej owo bycie „mnie” (Różewiczowi, Francisowi Baconowi) się przedstawia, w żaden sposób nie przypomina bycia określającego doświadczenie egzystencjalne sztukmistrzów epoki Velázquezesa. Właśnie dlatego Francis Bacon zmienił formę i sens malarstwa (nie)religijnego, podobnie jak „ja”, Różewicz, zmieniłem sens poezji (nie)religijnej – przekonuje polski poeta. Píše w poemacie *Francis Bacon czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym* (ZF, III, 337):

Bacon osiągnął transformację
ukrzyżowanej osoby
w wiszące martwe mięso
wstał od stolika i powiedział cicho
tak oczywiście jesteśmy mięsem
jesteśmy potencjalną padliną
kiedy idę do sklepu rzeźniczego

zawsze myślę jakie to zdumiewające
że to nie ja wiszę na haku.

Poeta w dialogu z Baconem zdaje się mówić: Jestem nadal przekonany o mimetycznej mocy sztuki, tyle że rozszerzam zasięg koncepcji poezji jako reprezentacji rzeczywistości. Autentyczna sztuka (poezja, malarstwo, muzyka) utrwała najgłębsze doświadczenie egzystencjalne epoki.

W tym właśnie sensie Różewicz przywrócił słowom ich nagość, tzn. bezpośredniość, podobnie jak Francis Bacon dokonał tego w malarstwie. Obaj mistrzowie przeprowadzili swoje operacje artystyczne „bez znieczulenia”, osiągając jednak odmienne efekty, co związane jest z odmiennością materii, w jakiej działali. I malarstwo, i sztuka słowa, oferują szereg możliwości, ale też nakładają pewne ograniczenia. Wydaje się, że przez sam sposób obcowania z malarstwem (tj. fakt, że obraz obejmujemy jednym spojrzeniem, a dopiero później zaczynamy zastanawiać się nad jego poszczególnymi elementami) sztuka Bacona – wbrew intencji artysty – narażona jest na większe ryzyko estetyzacji niż poemat Różewicza. Dzieje się tak między innymi dlatego, że „autor” obrazu jest z zasady wykluczony z „przestrzeni” dzieła. Może zaznaczyć w nim swoją obecność tylko za pomocą przyjmowanej perspektywy, nigdy jednak sam nie przemawia, nawet kiedy odnajdujemy na płótnie jakieś autoprezentacyjne ślady i tropy. Malarstwo nie wykształciło na przykład odpowiednika znanej literaturze mowy pozornie zależnej¹⁶. Nie zmienia to jednak zasadniczej adekwatności właściwych obrazom Bacona i późnym poematom Różewicza środków, zdradzających postulowaną relację tekstu wobec rzeczywistości. W obydwu przypadkach artystyczne reprezentacje są tu w istocie aktami egzystencjalnymi. Nie wolno ich oddzielać od sytuacji, które przedstawiają:

w jamie ustnej znajduję
wszystkie piękne kolory
obrazów Diego Velázqueza

szyba tłumi krzyk
pomyślałem
Bacon przeprowadzał swoje operacje
bez znieczulenia

¹⁶ Trudno sformułować tę intuicję w obowiązującym w literaturoznawstwie dyskursie formalistycznym lub strukturalistycznym. Widzieliśmy jednak, że podstawowe kategorie teorii literatury są ściśle związane ze sztuką modernistyczną, tyle że zapomniano o ich historycznych uwarunkowaniach. Z takiego punktu widzenia – tzn. w sensie teorii – nie ma ucieczki od paradygmatu modernistycznego.

przypomina to praktyki
XVIII-wiecznych dentystów
[...]
chciałem go sprowokować
więc zapytałem czy słyszał
o gnijącej jamie ustnej Sigmunda Freuda
[...]
czemu Pan nie malował
podniebienia zjedzonego
przez pięknego raka
Bacon udawał że nie słyszy
(Francis Bacon czyli Diego Velázquez
na fotelu dentystycznym, ZF, IX, 341–342).

Kłopot poetyki modernistycznej polegał na konieczności ufundowania tego, co sztuka nowoczesna postulowała, czyli stworzenia namiastki Absolutu. (W przypadku Velàzqueza i Rembrandta ów Absolut był jeszcze niczym niepodważony, bowiem związany z wiarą w nieśmiertelność ciała). Chodziło o to, by móc przeciwstawić ów stworzony przez sztukę Absolut doświadczeniu względności, które paradoksalnie on sam także, właśnie jako wielce problematyczny, stanowił. Z punktu widzenia Różewicza, interpretującego sztukę Francisca Bacona, „Wygaśnięcie Absolutu niszczy/ sferę jego przejawiania się” (***) *Wygaśnięcie Absolutu niszczy...*, P, IX, 277) i dlatego:

nasze sieci są puste
wiersze wydobyte z dna
milczą
rozsypują się

są jak kurz
tańczący na promieniu słońca
który wpadł do pustego
wnętrza
świętyni

(***) *Wygaśnięcie Absolutu niszczy...*, P, IX, 277–278).

Ideał sztuki zastępującej stary Absolut można było osiągnąć tylko drogą całkowitej separacji dzieła od aktu powołującego je do życia, tzn. poprzez likwidację autora jako osoby zanurzonej w „kipiącym” strumieniu życia. Czyniąc tak, zakładamy, że „sfera przejawiania się Absolutu” może istnieć niezależnie od jego konkretnych wcieleń właśnie dlatego, że nie wpływa na nieuwarunkowaną, samowystarczalną naturę artefaktów, zastępujących tradycyjny Absolut.

Taki pogląd na sztukę pozbawia ją jednak programowo wszelkich odniesień egzystencjalnych. Niedoskonały i – z punktu widzenia poetyki modernistycznej – rozwlekły „poemat” Różewicza, wręcz przeciwnie, stanowi próbę stworzenia formy, która w żaden sposób nie chce i nie może pretendować do samowystarczalności. Opiera się aporiom sztuki modernistycznej jeszcze lepiej niż obrazy Francisca Bacona, jako że rozwijający się w czasie tekst poetycki może wprost odtworzyć wszystkie uwikłania życia codziennego twórcy (przy czym poeta nie zadaje sobie pytań o poetyckość tych reprezentacji). Tekst utrwalający taki paradoksalny akt poetycki staje się więc artefaktem samoznającym się, oksymoronicznym, samozaprzeczącym – nie zmierza do żadnego podsumowania lub puenty egzystencjalnej.

Może dlatego zakończenie poematu o Baconie wydaje się antyklimaksem. Spodziewamy się nagłej epifanii, wobec której – jak w poezji modernistycznej – forma zagęściłaby się, ukazując nam jakieś niebywałe horyzonty metafizyczne. Tymczasem u Różewicza kończy się wszystko na pustym „gadaniu”. Milczenie nie jest tu gestem rezygnacji wobec niedającej się wyrazić pełni, lecz po prostu niczym nieumotywowaną przerwą w strumieniu mowy. (Nie chodzi w tej gadatliwości bynajmniej o objęcie wszystkich elementów i aspektów bycia jak w poematach Whitmana i Miłosza, które, „zaczynając od moich ulic” – „starting from Paumanok”, zmierzają w nieprzerwanym ruchu od centrum egzystencji poety do coraz bardziej wycofującego się kresu.) Nie można też powiedzieć, że fragmentaryczna, rozpraszająca się forma tego wiersza stanowi reprezentację rozproszonej egzystencji człowieka w sensie dzieła autonomicznego¹⁷. Jego forma („poemat”) nie jest realizacją celu, który postawił sobie artysta kierujący się modernistyczną wolą sztuki, lecz komentarzem *ex post*, obrazującym i eksponującym żywiołową naturę poezji. „Poemat” zaczyna się *in medias res*, jako jeszcze jeden przejaw „kpiącego” życia:

a! jeszcze tytuł poematu
Francis Bacon
czyli
Diego Velázquez
na fotelu dentystrycznym

¹⁷ Różewicz powołuje się w posłowniu do wspomnianej już antologii *Niepokój. Wybór wierszy* na Humboldtowską koncepcję języka, pisząc: „język nie jest nieruchomą rzeczą – nie jest ergon – lecz wiecznie żywą aktywnością, energią”. Wiersz ten – albo raczej, w świetle rozważań autora nad istotą poezji, ten akt poetycki – jest przede wszystkim zapisem egzystencjalnym, a dopiero w dalszej kolejności dziełem sztuki. Ma więc z zasady charakter performatywny. Zob. T. Różewicz, *Niepokój*, dz. cyt., s. 671.

prawda, że niezły
żaden z irlandzkich
czy angielskich krytyków
i poetów
nie wymyślił
takiego tytułu
może niepotrzebnie
dodałem jeszcze do tytułu
ten długi poemat
ale człowiek przy piwie
robi się rozmowny
a nawet gadatliwy.

(Francis Bacon czyli Diego Velázquez
na fotelu dentystycznym, ZF, IX, s. 345).

Przypadkowość powstania tego poematu, fakt że wyznacznik gatunkowy wydaje się tylko przypisem do tytułu, jest tu strukturalnym odpowiednikiem epifanii – zarówno jako czynnika formalnego, jak też jako horyzontu ontologicznego. Owa antypuenta przekonuje czytelnika o jałowości wszystkich zabiegów zmierzających do ujednoczenia wielowarstwowego tekstu. Jego status gatunkowy (w świetle poetyki modernistycznej wybór gatunku narzuca utworowi określone wyznaczniki formalne) pozostaje do ostatniej chwili w zawieszeniu. Pod tym względem ten nietypowy, w pewnym sensie wadliwy „poemat” wydaje się doskonałą – bo właśnie performatywną – realizacją tej samej strategii formalnej, która przyświecała Różewiczowi w nieco późniejszym poemacie pod znamienym tytułem *recykling*. Jednakże w tym składającym się z trzech części utworze, inaczej niż w tekście o Baconie, Różewicz czuł się zmuszony wyjaśnić sens swojego wyboru formalnego w ostatniej części poematu zatytułowanej *PS*:

Recykling składa się z trzech części: I Moda, II Złoto, III Mięso. O ile Złoto ma jeszcze strukturę długiego „wiersza”, to Moda i Mięso są gatunkiem poezji „wirtualnej”. Część III Mięso ma formę śmietnika (informacyjnego śmietnika), w którym nie ma centrum, nie ma środka. Zaplanowana jałowość i bezwyjściowość stała się głównym elementem składowym utworu...

(*recykling*, ZFR, X, 65).

Czy ze względu na ten komentarz metapoetycki, który uwydatnia zawieszenie tekstu między tradycyjnym – modernistycznym – „długim wierszem” a (anty)gatunkiem poezji „wirtualnej”, poemat *recykling* jest mniej „doskonałą” realizacją poetyki ujmującej rozpraszającą się naturę już nie (po)nowoczesnej rzeczywistości niż poemat o Francisie Baconie? Forma ta uobec-

nia bowiem dialektyczny stosunek między „post”-ponowoczesnością a wciąż żywotnymi, jak mogłoby się zdawać, konwencjami modernistycznymi. Myślę, że odpowiedź na to pytanie powinna być przecząca. Widzieliśmy przecież już wcześniej, że antymodernistyczny komentarz metapoetycki jako oręż w walce z modernistyczną koncepcją separacji sztuki od życia tylko wtedy okazuje się nieskuteczny, kiedy stanowi samowystarczalny, bezosobowy artefakt, zatwierdzając poprzez swoją formę to, co niby podaje w wątpliwość. Tu jednak forma jest dodatkowo objaśniona za pomocą komentarza metapoetyckiego, będącego równocześnie wypowiedzią autobiograficzną. Decydujące dla znaczenia późnej poezji Różewicza jako przezwyciężenia (po)nowoczesnych aporii jest osiągnięcie stanu, w którym różnice gatunkowe (wiersz, „mój krótki wiersz”, poemat) i zagadnienia czysto warsztatowe (np. „puenta”) ulegają neutralizacji wobec intuicji, że kłopoty z tekstami poetyckimi („wiersz nie chce się skończyć/ ciągnie się dalej/ nudzi marudzi/ mnoży słowa/ swój koniec odwleka/ co zrobić z tym końcem”; *** *mój krótki wiersz...*, ZFR, X, s. 34) są performatywną reprezentacją (jedno nie przeczy tu drugiemu) oderwanej od Absolutu egzystencji współczesnego człowieka. Nawet jeżeli zмага się on z Bogiem, to ów Bóg nie przedstawia mu się już jako teologiczny odpowiednik Absolutu. Wypowiedzi takie są w zasadzie autobiograficzne. Również zagadnienia formalne należy przede wszystkim rozumieć jako wybory egzystencjalne konkretnej osoby. Dotyczy to nie tylko „dużych” form poetyckich. To samo zjawisko neutralizacji formy poetyckiej jako czynnika nieosobowego spotykamy w dopiero co przywołanym miniaturowym utworze zaczynającym się od incipitu *mój krótki wiersz...* Brak bowiem w jego epigramatycznym zakończeniu znaku zapytania. Wydaje mi się, że w świetle tego drobnego szczegółu formalna doskonałość zwieńczonego puentą wiersza podaje w wątpliwość jego scalającą wymowę. Bo owa puenta ujmuje tu właśnie niemożliwość zakończenia poetyckiego mówienia o kipiącym życiu świecie, podsuwając kilka opcji, które ukazują się jednak równie nieadekwatnie:

co zrobić z tym końcem

utopić go w ciemności
na modłę Celana
albo w kokardkę zawiązać
piękną jak motylek
albo w puentę
i tak zostawić
na przynętę

(*** *mój krótki wiersz...*, ZFR, X, s. 34–35).

Zamiast kończyć – albo inaczej: dokonać konkretnego wyboru poetyckiego realizującego reguły gatunku – poeta powinien więc mówić dalej, dopóki jego wiersz się nie urwie. W świetle autobiograficznego doświadczenia egzystencjalnego poety (Różewicz odwołuje się nieprzypadkowo do świadectwa innego poety uprawiającego paradoksalny gatunek „życiopisania”) epigramat – gatunek odznaczający się zwartością formalną – otwiera się na niedokończoność „post”-ponowoczesnego życia. Tekst pisze się dalej. Epilogiem tego rodzaju wierszy epigramatycznych są poematy pisane równolegle do tej krótkiej notatki, grzeszące na pierwszy rzut oka przesadną gadatliwością. Są to jednak tylko dwie strony tego samego projektu podporządkowującego wyznaczniki formalne – aspirujące w poemacie modernistycznym do roli pseudoreligijnej – szerszemu kontekstowi życia, które w zasadzie nie daje się objąć przez zanurzonego w nim i przekonanego o niemożliwości osiągnięcia transcendencji autora.

Obrazy (po) śmierci poezji

William J.T. Mitchell, analizując rolę obrazów w świecie po „zwrocie ikonycznym”, zadaje pytanie: Czego chcą obrazy? Każę tym samym traktować je jak żywe istoty, chce, byśmy przyglądali się nie tyle temu, co i jak przedstawiają, ile czego pragną:

Przedstawienia wizualne nie chcą więc być interpretowane, odczytywane, czczone, niszczone, demaskowane, demistyfikowane przez swoich widzów; nie chcą też rzucać na nich czarów. Mogą nawet nie chcieć podmiotowości i osobowości, którą przyznają im badacze o dobrych intencjach, sądzący, że człowieczeństwo jest dla nich największym komplementem. Ich pragnienia mogą być nieludzkie lub pozaludzkie, mogą bardziej odpowiadać pragnieniom zwierząt, maszyn, cyborgów, a nawet prostszych obrazów – temu, co Erasmus Darwin nazwał miłościami roślin. Ostatecznie tym, czego chcą, jest więc zwyczajnie to, by pytać je, czego chcą, rozumiejąc jednocześnie, że odpowiedź może równie dobrze brzmieć: niczego¹.

Czego zatem chcą obrazy Różewicza? Nie wiem, czy uda mi się odpowiedzieć na to pytanie, spróbuję jednak potraktować je poważnie.

O tym, że w twórczości Różewicza obraz i – szerzej – sfera wizualności są uprzywilejowane, nie trzeba nikogo przekonywać (sporo na ten temat powiedział Robert Cieślak²); budowanie poezji „od po-

¹ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013, s. 81.

² Zob. R. Cieślak, *Oko poety: poezja Tadeusz Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.

czątku”, od podstaw, to budowanie na fundamencie obrazu. Obrazu będącego jednak nie tyle przedmiotem kontemplacji, ile elementem przekraczających go relacji, przede wszystkim społecznych. Mówiąc o obrazach, mówimy bowiem o całym środowisku życia człowieka. Obrazy autora *Niepokoju* czynne są nie tylko w procesie budowania, ale i – powiedziałałabym: przede wszystkim – w procesie rozpadu świata i języka. Tutaj interesować mnie będą przede wszystkim obrazy unaoczniające śmierć poezji, metonimizujące śmierć sztuki.

„Śmierć sztuki” – częściej: zmierzch sztuki – oznaczać może albo dezaktualizację kryteriów dotychczasowej oceny, skutkującą końcem jej estetycznego rozumienia, albo będące konsekwencją powszechnej estetyzacji rozmycie się wśród innych form twórczości. I w jednym, i w drugim przypadku sztuka traci uprzywilejowaną pozycję w życiu człowieka³.

Z tym pierwszym rozumieniem śmierci sztuki mamy do czynienia już w debiutanckim tomie Różewicza, ale jego echa pojawiają się w całej twórczości; drugie, związane z przemocą obrazów, odnotowujemy dopiero po 1989 roku. Koniec estetycznego rozumienia sztuki w twórczości autora *Niepokoju* sygnalizowany jest między innymi za pomocą różnych form celebracji braku, zawsze będącego rewersem całości. W wierszach pojawiają się obrazy będące znakiem pęknięcia, samozaprzeczenia:

poeta współczesny
Obojętny mówi
do obojętnych
oślepiiony daje znaki
niewidomym
śmieje się i
szczeka przez sen
obudzony
płacze
składa się ze szczebli
ale nie jest drabiną Jakubową
jest głosem bez echa
ciężarem bez wagi
błaznem bez króla

(*Rozmowa z księciem*, RzK, VIII, 126).

³ Na temat różnych postaw estetycznych wobec zmierzchu sztuki zob. S. Morawski, *Wstęp*, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 1, wybór i wstęp S. Morawski, Warszawa 1987.

Bardziej interesująca wydaje się jednak dezestetyzacja, której polem metaforycznych odwołań jest biologia, a więc te teksty, w których śmierć sztuki wikła się w cielesne, anatomiczno-fizjologiczne konteksty. Jej „patronem” w poezji Różewicza jest Francis Bacon. Obrazy śmierci sztuki w poezji Różewicza długo mają taki właśnie – baconowski – rodowód.

Histeria obrazu

Jak mówi poeta, Bacon to malarz, który go „prześladuje”, z którym musi się mierzyć, wędrować jego śladami. Robi to już w *Niepokoju* – póki co nieświadomie – kiedy nie może uwolnić się od „krajobrazów wewnętrznych” otwartego ciała. Przykładem może być choćby wiersz zatytułowany *Gwiazda żywa*. Oczywiście pierwszym „miejszem wspólnym”, które przychodzi na myśl, gdy porównujemy Bacona i Różewicza, jest mięsność i związane z nią transformacje ciała jako formy potwornej i pokracznej. Jak pisze Gilles Deleuze, mięso jest ciałem w stanie, w którym mięśnie i kości nie tworzą struktury, lecz są w konfrontacji⁴. Gęste impasty farby Bacona nie tylko przedstawiają ciało, ale i „są” ciałem, tyle że zdeformowanym i pozbawionym estetycznej ochrony skóry. Nie do końca martwym, ale i niezupełnie żywym – ciałem poddającym się rytmowi pulsacji. Tu farba eksploruje wnętrze, dzieli na poszczególne części (zawsze w konfrontacji), ale i łączy, nie pozwala stać się bezkształtem. Mięsność obrazów Bacona ma wiele wspólnego z obrazami rzeźni lub anatomopatologii. Ciało-mięso w wierszach Różewicza również utrzymuje się na granicy ludzkiego i nieludzkiego, struktury i bezkształtu. To „wiszące w jatkach” – podobnie jak to wrastające w krajobraz – jest miejscem, w którym dokonuje się przejście od żywego podmiotu do martwego świata, albo miejscem mocowania się sił życia i śmierci. Nie zawsze za tymi obrazami stoi historia konkretnego zdarzenia, często zostają one pozbawione narracyjnego uzasadnienia, mają robić wrażenie właśnie dzięki owemu wyizolowaniu, jak w *Jatkach*: „Różowe ideały półciartowane/ wiszą w jatkach” (*Jatki*, CzR, VII, 93). Właśnie te wiersze można uznać za najbardziej baconowskie. Deleuze dowodzi, że Baconowi nie chodziło o efekt grozy, przemoc stojąca za jego obrazami nigdy nie jest bezpośrednio wizualizowana⁵. A jednak groza wraca, tyle że na innym poziomie (albo raczej pojawia się jako efekt przejść, spięć pomiędzy poziomami). Eliminowanie

⁴ Zob. F. Pręgoski, *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011, s. 103.

⁵ Deleuze cytuje Bacona: „Chciałem namalować krzyk, a nie grozę (*horreur*)”. Zob. G. Deleuze, *Logika wrażenia*, przeł. M. Kędzierski, „Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze” 2005, nr 4, s. 91.

„sensacyjności” tego, co wywołuje gwałtowne wrażenie, sytuuje je bowiem „w obliczu niewidzialnego”⁶. Te wiersze Różewicza, w których trauma wojenna nie ujawnia się bezpośrednio, są zatem nie tylko bardziej baconowskie niż pozostałe, one też lepiej demonstrują kontyngentną przemoc. W poezji Różewicza nie znajdziemy ich zbyt wiele. Tu przemoc – i zło – ma uzasadnienie historyczne, a nie metafizyczne⁷. Różny jest zatem potencjał profanacyjny twórczości Bacona i Różewicza.

Sporo mięsnych obrazów tego pierwszego to wariacje na temat ukrzyżowania. Jak mówi Filip Pręgowski, ofiara na obrazach Bacona pozbawiona jest wymiaru odkupienia, „to bezsensowne cierpienie, które zrodziło się z iluzji, fałszywych przekonań i słabości”⁸. Śmierć Boga ma tu wymiar czysto cielesny, kościół staje się rzeźnią. Śmierć Boga w wierszach Różewicza dokonuje się inaczej – by tak rzec, czyściej – i doświadczana jest raczej mentalnie niż cieleśnie: jako brak – Hölderlinowski Bóg odchodzący i pozostawiający ślady. „Bezsensowne cierpienie” jest konsekwencją tego odejścia i pozbawienia historii świata wymiaru zbawczego. Różewicz nie idzie jednak tak daleko jak Bacon, nie przekreśla chrześcijańskiego rozumienia sensu istnienia. Bezsens jest tu konsekwencją ludzkiego upadku, a nie kategorią wpisaną w strukturę świata. Bóg znajduje się poza zasięgiem człowieka, nie może zatem być mięsny. Cecha ta przysługuje wyłącznie człowiekowi i zwierzętom. Tym, co zbliża do siebie mięsność obrazów Bacona i tekstów Różewicza, nie jest więc ich charakter profanacyjny, ale zwierzęcość. To ona – nie boskość – czyni ludzkie ciało ofiarą. Szuka ono dla siebie form ochronnych, ale płynność, niestabilność – również przypominające rozchwiane figury Bacona – nie stanowią zabezpieczenia: „[...] Płynie na ukos/ ale już czuje w sobie rozpalony do białego światła hak” (*Ciało*, F, VIII, 80). Baconowskim biomorfom, figurom będącym kontaminacjami ludzko-zwierzęcych kształtów (np. *Trzy studia postaci na podstawie tematu Ukrzyżowania*, 1944), odpowiadają w jakimś sensie hybrydyczne kombinacje Różewicza:

Wszyscy ludzie
mają jedno oko
jedną głowę bez twarzy
osadzoną na skrzydni
(*Oparł głowę na dłoni*, F, VIII, 90),

⁶ Tamże.

⁷ Świadczy o tym m.in. stosunek do malarstwa Bacona, wyraźnie dzielący Różewicza i Jerzego Nowosielskiego. Zob. na ten temat A. Skrendo, „Widokówki i podobizny różnych lemurów”. Różewicz i Nowosielski, w: tegoż, *Przodem Różewicz*, Warszawa 2012, s. 181–185.

⁸ F. Pręgowski, *Francis Bacon*, dz. cyt., s. 107.

Ciało moje

to czterdziestoletnie zwierzę domowe
[...] o zmierzchu kłębią się
we mnie ciężkie
białe ptaki
z okrągłymi ślepymi piersiami

krzyczą biją skrzydłem
(*** *Ciało moje...*, TT, VIII, 342).

Wrażenie okrucieństwa, jakie sprawiają obrazy Bacona, wynika z auto-agresywności jego figur, które zachowują się tak, jakby czekały na coś, co wydarzy się wewnątrz nich, a nie z nimi. Deleuze twierdzi, że „oddziaływanie na ciało niewidzialnych sił” jest właśnie przyczyną deformacji figur, polegającej na poddaniu się specyficznemu rytmowi, jakim jest „ruch w miejscu”⁹, spazm. Cieleśność Różewiczowskich figur jest spotworniała – okaleczona, pozbawiona części przysługujących ludzkiej fizjonomii cech, ale bywa również, jak w wierszu zaczynającego się od incipitu *Ciało moje...*, jakby nadkompletna, a w związku z tym nieprzewidywalna, obca. Poeta wydobywa z ciała to, co w nim pierwotne, ale co nie tyle dowodzić ma pokrewieństwa między światem zwierząt i światem ludzi, ile wzmacniać wrażenie obciążenia materialnością, niemożności pozbycia się ciężaru ciała i jego ograniczeń. Ruch tego ciała jest ruchem pozornym lub stłumionym, samoznoszącym się (jak ruch leniwego zwierzęcia domowego i krzyczących, bijących skrzydłami „wewnętrznych” ptaków). Za Deleuze’em można by tę cechę postaci nazwać figuralnością, rozumianą jako zdolność do wywoływania odczuć najbardziej pierwotnych, cielesnych, z pominięciem „okrężnej” drogi za pośrednictwem mózgu¹⁰ (która jest przeciwieństwem narracyjnej i porządkującej figuratywności). Tak właśnie manifestuje się u Bacona przemoc – poza „figuratywnością”, w nieoczywistych, niedających się sprowadzić do żadnej zewnętrznej przyczyny spazmach ciała. W *Twarzy trzeciej* tę pierwotną wyobrazeniowość wciela figura poety-larwy: pół-żywej, pół-martwej, spazmatycznie pochłaniającej życie nie-istoty, której *habitus* zaciera granice między tym, co wewnętrzne i tym, co zewnętrzne. Jej pierwotny pęd do życia-pochłaniania jest siłą autodestrukcyjną; rozrost, ruch to samoznoszące się potencje:

⁹ Zob. G. Deleuze, *Logika wrażenia*, dz. cyt., s. 94.

¹⁰ Zob. tamże, s. 88.

pragnę ruchu przenoszę się
z miejsca na miejsce rozpięty
między Paryżem a Pekinem
Rzymem i Moskwą
Warszawą i Hamburgiem
rozkładam się
coraz szybciej okazalej
(*Larwa*, TT, VIII, 378–379).

W tej niepokojącej figurze ekstatyczna omnipotencja i równie silna auto-destrukcja stanowią „niewidzialne siły”, przebiegające w ciele, a równocześnie unieruchamiające to ciało pomiędzy wszędzie a nigdzie, zawsze a nigdy.

Cielesność jako połączenie pierwiastka ludzkiego i zwierzęcego to zatem nie tylko przestrzeń dokonującej się ofiary, ale i agresji czy autoagresji. Miejscem styku obydwu tych dyspozycji ciała są na obrazach Bacona i w wierszach Różewicza otwarte usta. Pierwszy mówi, że chciał, by jego usta przypominały Monetowskie zachody słońca¹¹, drugi twierdzi, że lubi wyłącznie usta zamknięte¹². W twórczości obydwu potworne usta przypominają jednak wielkie rany, będące równocześnie jamami chłono-trawiącymi, za pośrednictwem których dokonuje się wymiana zawartości pomiędzy postacią a światem czy, jak mówi Deleuze, ucieczka od własnego ciała.

Usta postaci Różewiczowskich, często „odczłowieczane”, nazywane otworami, są zanurzone w mięsności, jak u Bacona – wołają o uwagę, obrazowo usamodzielniają się. Przemieszczenia, hiperbolizacje, abiektowość to zabiegi mające na celu eksponowanie nie tożsamości, ale materialnej obecności, nie-dopuszczające do ukonstytuowania się przedstawienia:

usta podważone zębami
krwawiły

świeciły
w tamtym boku
wargi rozchylone
(*** *W katedrze...*, NwPP, VIII, 283),

¹¹ Jak mówi malarz w rozmowie z Davidem Sylvestrem, u źródeł tego motywu znalazły się trzy obrazy: klatka z filmu Eisensteina przedstawiająca krzyczącą kobietę, zdjęcia z atlasu chorób jamy ustnej z 1903 roku oraz obraz Nicolasa Poussina *Rzeź niewiniątek* (na dole przedstawiona jest matka, która próbuje powstrzymać żołnierza zamierzającego zabić jej dziecko). Zob. D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Poznań 1997, s. 30–35; na temat Moneta zob. tamże, s. 48.

¹² W poemacie *Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na fotelu dentystycznym*, w: T. Różewicz, *zawsze fragment, recycling*, Wrocław 1999.

góra mięsa
monstrualny kadawer
poruszył się
w otwartym brzuchu
w zgiełku
grzebie kolec światła
i otworem w twarzy parują
wnętrzości

(O tej samej porze, NwPP, s. 103).

Co znamienne, ten ostatni przykład pochodzi z wiersza na temat Luwru. Na uśmiech Giocondy nałożony zostaje obraz otworu, przez który parują wnętrzości, to uśmiech zarażony „monstrualnym kadawrem”. Pojawia się zatem – nie tylko tutaj zresztą – wielozmysłowa abiektalna figura, a wraz z nią przemoc przedstawionego-nieprzedstawionego.

Od tego miejsca niedaleko już do koncepcji „histerii obrazu”¹³. Chodzi w niej nie o historyczną spazmatyczność ruchów przedstawionych na obrazie postaci, ale o historię samego obrazu, który ujawnia przemoc estetyczną, „przemoc wrażenia”. Stanowi medium niewidzialnych sił działających na figury (czy też wydobywających się z wnętrza figur). Ciało i obraz, szczególnie we współczesnych teoriach antropologicznych, mają ze sobą wiele wspólnego. Jak zauważa Hans Belting, człowiek jest „miejszem obrazów”¹⁴, jego ciało to medium dla obrazów, które go zamieszkują. Nie bez znaczenia jest również związek obrazu ze śmiercią i zwłokami, które same są „swoim własnym obrazem”¹⁵. Obraz pojawia się w miejscu śmierci, ma działać przeciwko niej, zabezpieczać życie, ale zawsze oznacza też nieobecność. „Histeria obrazu” byłaby zatem zmaganiem się obrazu ze śmiercią, walką „niewidzialnych sił”, odkładających się w ciele obrazu – obrazie jako ciele. Jej widowym znakiem jest deformacja. We wszystkich przywołanych dotąd wierszach Różewicza chodzi ostatecznie o walkę życia i śmierci (walkę na śmierć i życie). W tekście rozpoczynającym się od incipitu *Ciało moje...* rozsadzana od środka figura niszczy również obraz, który nie może się ukonstytuować; percepcyjny chaos (wzrok, słuch, dotyk) nie jest tu spowodowany przemocą zewnętrzną, ale zmaganiem wewnętrznym. W wierszu o Luwrze obraz, a w nim Gioconda, wylewa się poza własne granice. Niczym opisywani przez Charcota historyczni pacjenci pręży się i chce uwolnić

¹³ W odniesieniu do obrazu Bacona pisze o niej Gilles Deleuze. Zob. na ten temat F. Pręgowski, *Francis Bacon*, dz. cyt., s. 139–143.

¹⁴ Zob. H. Belting, *Medium – obraz – ciało* oraz *Miejsce obrazów II. Próba antropologiczna*, w: tenże, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.

¹⁵ To przywołane przez Bettinga określenie Maurice’a Blanchota – zob. tamże, s. 174.

od własnych granic, granic ciała rozumianego jako całość, jako organizm. Staje się zdekomponowanym, zepsutym mechanizmem.

Histeryczne pulsowanie obrazu zwiększa wrażenie jego materialności, działa na zmysły, równocześnie jednak otwiera na związany z „życiem materii” chaos, przypadek. Wychodzenie poza własne granice, niedomknięcie postaci, na obrazach Bacona przekładające się na niepewność, nieostrość, poruszenie, brak konturu, czynią z figury ofiarę tego, co na zewnątrz, powodują jej uwięzienie w tle¹⁶. Kontur, linia są bowiem tym, co „czyni widzialnym” (Merleau-Ponty¹⁷). Ich brak natomiast rozmywa granicę między materialnością i niematerialnością, otwiera na chaos. Dla Bacona chaos i przypadek stanowią właściwy moment twórczości – to z nich bierze się obraz, który zresztą może pozostać niedokończony, spełniać się na oczach widza. U Różewicza procesowi „rozkładu”, dekompozycji, deformacji figury i związanego z nią obrazu towarzyszy stan „rozkładu” wiersza. „Work in progress” to w jego przypadku nie tylko neoawangardowe zastąpienie wytworu, artefaktu niedomkniętym przez „dzieło” procesem twórczym (od *Płaskorzeźby* obserwujemy nasilającą się tendencję do demonstrowania przebiegu procesu twórczego, niegotowych wierszy i autorskich rysunków), ale i sygnał umierającej poezji – czy też poezji po śmierci poezji.

Jak powiedziałam, abiektowe usta z wierszy Różewicza (i obrazów Bacona) to miejsce wymiany między ciałem a otoczeniem. W ten chiasm włączony zostaje również język. Dzięki homonimii należy on do sfery symbolicznej i cielesnej równocześnie, podlega zatem podwójnym prawom: kultury i biologii, w procesie metaforyzacji aktualizowane są jednak przede wszystkim sensy biologiczne:

Ja głupiec chciałem
połknąć świat
Ja mięso kości włosy
Ciemny podłużny kształt
Ja który wypowiedziałem
wiele słów

(*Głosy niepotrzebnych ludzi*, R, VII, 347),

wrzucają
w czerwone otwory ust
czekoladki pomarańcze
wypadają słowa

(*Która to klasa*, U, VII, 177).

¹⁶ Zob. F. Pręgoski, *Francis Bacon*, dz. cyt., s. 111–121.

¹⁷ Zob. M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł: szkice o malarstwie*, przeł., oprac. i wstępem opatrzył S. Cichowicz, Gdańsk 1996.

Biologizacja, ukonkretnienie języka jako historycznie uwolnionego od ciała organu wpływa na także, biologiczne lub rzeczowe traktowanie słów, które mają tendencję do niekontrolowanego rozrostu, przypominają byty niby-roślinne, niby-zwierzęce, chorobowe, nowotworowe narośla lub „rzeczokształty”:

Ale we mnie zebrały się obrazy
niewypowiedziane
którym nie nadano kształtu
barwy znaczenia

Ludzie z ustami zaklejonymi gipsem
Och jak kiełkuje
jak rośnie we mnie milczące ziarno
umarłych owoców
idzie do światła
przebija ślełą glinę
mojego ciała
przełamuje zdrewniały język
(*Równina*, R, VII, 363),

w ustach
zaśnił wilgotny uśmiech
wypełniony
zębami językiem
słowami
o nieznanym smaku
(*W nieznannej mowie*, TT, VIII, 345).

Z jednej strony biologizacja języka może świadczyć o jego nieposkromionym dążeniu do uobecnienia. Mimo że nie jest on jeszcze (już?) zdolny do współdziałania w ustanawianiu tożsamości podmiotu, że przyczynia się raczej do jego „rozpuszczania” (zacierania granic między figurą a jej biologicznym tłem), uparcie chce „być”. Z drugiej strony biologiczność języka konwojuje wszelkie jego sensory chorobowe i śmiertelne. Język, którego znaczenia balansują pomiędzy biologicznym czy rzeczowym konkretem a stanem materialnego i semantycznego niedookreślenia, niedokonania, znajduje się w stanie permanentnego śmiertelnego niedo-konania.

Zgodnie z Beltingowską antropologią śmierć, będąca zawsze siłą anihilującą, stanowi równocześnie prasens każdego obrazu. W obrazie śmierć uobecnia się, ale i – jako że daje początek symbolicznej wymianie – jest przewyciężana. Tak dzieje się zarówno w historycznych obrazach Bacona, którego figury,

podejmujące walkę z niewidzialnymi siłami, wyzwalają w sobie moc zdolną je pokonać¹⁸, jak i – w podobnym sensie historycznych – wierszach Różewicza. Autonegacyjny charakter jego tekstu tyleż zaświadcza śmierci ciała, śmierci obrazu, śmierci wiersza, ile mówi przeciwko nim.

Po śmierci poezji, po śmierci sztuki

Biologiczne sensy śmierci sztuki powoli ustępują w twórczości Różewicza innym sensom, chociaż ciągle mówi się tu o „umierającej” poezji. Począwszy od lat sześćdziesiątych w jego tekstach coraz częściej pojawiają się sygnały, że przestało mu zależeć na „pisaniu poezji”. Już w *Rozmowie z księciem* i *Twarzy trzeciej*, a później w *Przygotowaniu do wieczoru autorskiego* poezja boleśnie konfrontowana jest z różnymi formami produkcji nieartystycznej i samym życiem. Wówczas też wprowadza poeta rozróżnienie pomiędzy poezją a wierszami:

Pamiętam że dawniej
poeci pisali „poezje”
można jeszcze pisać wiersze
przez wiele wiele lat

można też robić
wiele innych rzeczy
(*Można*, RzK, VIII, 129),

maszyny komponują muzykę
maszyny piszą wiersze
a więc jest poezja choć nie ma poetów
są młodzi poeci choć nie ma poezji
myślałem

Więc jednak są poeci
Więc jednak jest poezja
więc jemy pieczeń choć nie ma mięsa
(*Non-stop-show*, TT, VIII, 404).

Poezja w stanie niedokonania, niespełnienia, ucieczki to także jeden z głównych tematów *Płaskorzeźby*.

¹⁸ Tak postrzega tę sytuację Deleuze. Zob. tenże, *Logika wrażenia*, dz. cyt., s. 99.

Jak pisze Tomasz Kunz, „poezje” (koniecznie w cudzysłowie) należałoby tu rozumieć jako właściwe dla modernizmu pocieszenie za pomocą formy. Dla Różewicza – mówi badacz – szukanie pociechy w iluzji doskonałej formy „jest już jednak [...] nie do przyjęcia, jako zajęcie całkowicie próżne, godne politowania i nieetyczne”¹⁹. Kłopot w tym, że Różewicz ciągle pisze „poezje”, pisze wiersze; mimo niechęci, a może raczej niewiary w poezję, jest czynnym poetą.

Jego postawa różni się oczywiście od tej, jaką reprezentują artyści związani z postsztuką. Ci ostatni śmierć sztuki traktują jako cezurę w dziejach „produkcji artystycznej” i nie uważają bynajmniej, by ta miała się skończyć. Co często powtarzają jej krytycy²⁰ – postsztuka weszła w sojusz z rynkiem i poddała się jego prawom, stała się więc tym, co przewidział i jako pierwszy wcielił w życie Andy Warhol – towarem. Problem polega jednak na tym, że również artyści, którzy nie chcą przyjąć reguł postsztuki, nie mogą „tworzyć” na dawnych zasadach. Jak mówi Arthur C. Danto, autor książki *Po końcu sztuki*, postmodernistyczna wolność i pluralizm pozwalają na wszystko, również na to, by i dzisiaj powstawała sztuka, która nie przeszła nawet przez estetyczne zwątpienia modernizmu, nie będzie ona jednak pod żadnym względem znacząca. Ponieważ – mówi Danto – wraz z końcem wielkich narracji nastął kres i tej, w ramach której sztuka zyskiwała uprawomocnienie. Sztuka posthistoryczna nie posiada już żadnego historycznego mandatu²¹, pozostał jej jedynie mandat instytucjonalny. Różewicz nadal jest poetą i to, co pisze, to nadal wiersze. Z postsztuką wiąże je to, że nie roszczą sobie praw do bycia „dziełem”, nie chcą być „estetyczne”, mają świadomość, że nastąpiły po końcu rozumianej estetycznie sztuki. *Kup kota w worku...* można by nawet potraktować jako realizację postmodernistycznej sztuki zawłaszczenia, tyle że *à rebours*. Jeśli postsztuka miałaby być lustrem, w którym przegląda się zadowolona z siebie publiczność, to Różewiczowska post-postsztuka (lepiej może anty-postsztuka) to pastisz bądź parodia tamtej. Jest równie entropiczna, wyczerpana, trywialna, ujawnia pustkę społecznych i kulturowych praktyk, ale ani nie czerpie przyjemności z regresyjnej desublimacji, ani nie wierzy w jej krytyczny potencjał. Te wier-

¹⁹ T. Kunz, *Od instytucji do zdarzenia. O pewnych właściwościach tak zwanej poezji*, w: tenże, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005, s. 110.

²⁰ Należą do nich Donald Kuspit i Stefan Morawski. Zob. D. Kuspit, *Koniec sztuki*, Gdańsk 2006; S. Morawski, *Niewdzięczne rysowanie mapy. O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Toruń 1999.

²¹ A.C. Danto, *Po końcu sztuki: sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013, s. 59.

sze, pisane „po śmierci sztuki”, protestują przeciwko „eksplozji estetyki”, oddając temu żywiołowi przestrzeń wiersza.

Ostatnie tomy poety wypełnione są już nie obrazami biologicznego rozkładu, ale obrazami-klonami będącymi częścią codziennych praktyk, składających się na nasze życie. To wiersze, które wiedzą (trzymajmy się osobowej formuły Mitchella), że nastąpiły po zwrocie ikonycznym. Włączenie poezji w tę cyrkulację obrazów – wzajemnie się do siebie odnoszących i samoznoszących – jest właśnie stanem „po śmierci poezji”. Już tylko obraz „podtrzymuje” wiersz, stanowi jego minimum i maksimum równocześnie. Poezja pęka od nadmiaru pojawiających się i znikających obrazów, pozornie różnych, a naprawdę reprodukujących ten sam wzór. Różewicz zgodziłby się zapewne z Flusserem i jego diagnozą, że obecnie „obrazy zamiast świat przedstawiać, zasłaniają go, a w końcu życie człowieka staje się funkcją stworzonych przez niego samego obrazów”²². Tak pojęty obraz stanowi wzór dla słowa, które nie chce już niczego reprezentować; potokowi obrazów odpowiada zatem słowotok, szum informacyjny. Tam, gdzie wcześniej w twórczości Różewicza znajdowała się nieposkromiona (baconowska) figura, jakkolwiek zacierająca czytelność formy, to jednak będąca dowodem intensywności istnienia, teraz widnieje obraz-klon jako znak rozpuszczania się istnienia, przekształcania rzeczywistości w symulakra. Obraz uśmiercający ciało. Wcześniej je zastępował i jako taki, jak powiedziałby Belting, uczestniczył w kulcie. „Nadmiar widzialnego” jednoznacznie wiąże się z zagrożeniem. Obrazy, których nie jest się autorem, a jedynie przekaznikiem, nie oferują swojej obecności w miejsce *innej* obecności. W obrazie przedstawiającym, jak mówi Louis Marin, a za nim Hans Belting, utrata i zysk równoważą się (martwe ciało zmartwychwstaje w obrazie), a oddelegowana obecność zabezpiecza przestrzeń życiową²³. W wierszach Różewicza, w których ciało umierało, rozkładało się – i umierała poezja – o tego rodzaju zabezpieczeniu możemy jeszcze mówić. Ciało, również ciało obrazu, wyznacza teren ścierania się życia i śmierci. Obraz-klon to co prawda ucieczka od śmierci, ale jego nieśmiertelność jest fikcją.

Kiedy – jak w tomie *Kup kota w worku...* – wszystko jest sztuką, nic nią nie jest. Po śmierci sztuki obrazy mają według Różewicza – jak sądzę – władzę głupią, ale niepodważalną. Nie posiadają jednak żadnego znaczenia: ani transcendentalnego, ani estetycznego. Nie dzieje się w nich nic ważnego – są oczywiste i nudne. Wszystko to prawda, jeżeli oczywiście założyc, że znaczenie

²² V. Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1992, s. 10. Cyt. za H. Belting, *Antropologia obrazu*, dz. cyt., s. 255.

²³ Zob. tamże, s. 175.

obrazów ogranicza się do transcendentalnego i estetycznego. Sztuka nowych mediów dowodzi jednak, że tak nie jest, a przynajmniej być nie musi. Warto poza tym wziąć pod uwagę – wskazuje na to przywołany na początku tego tekstu Mitchell, a pomija Różewicz – że obrazy są tyleż zwycięzcami, co ofiarami zwrotu ikonicznego.

Agata Stankowska

Ikonoklazm odwrócony. Tadeusz Różewicz w poszukiwaniu form „wewnętrznego obrazu”

Tadeusz Różewicz wielokrotnie zarówno w swych wierszach, jak i w szkicach okołopoetyckich zapisywał i wypowiadał frazy, które odczytywać można jako swoiste, XX-wieczne kontynuacje ikonoklazmu¹, niechętnego obrazom przede wszystkim ze względu na właściwą malowidłu – co podkreślali historyczni przeciwnicy ikon – niemoc przedstawienia nieprzedstawialnego Boga. Wada ta, w połączeniu z zastępczym niejako zainteresowaniem tym, co na obrazie ukazane, prowadzić mogła i prowadziła do kultu samych malowideł, co w oczach ikonoklastów czyniło je pustymi idolami, wyczerpującymi się w przedstawianiu jedynie samych siebie i odciągającymi uwagę wiernych od tego, co istotne, czyli Boga, rozumianego przede wszystkim jako Logos².

¹ Znane wystąpienia ikonoklastów z VIII i IX w. miały w wiekach późniejszych, aż po czasy nam współczesne, naśladowców. Boris Uspienski zwraca uwagę na swoistą powtarzalność ikonoklazmu przyjmującego różnorakie postaci. „Warto – pisze znakomity badacz semiotyki – przypomnieć albigensów w średniowiecznej Francji, zwolenników wyznania możeszowego w Rosji XV wieku, wreszcie protestantów”. Zob. B. Uspienski, *Teologia ikony*, Poznań 1991, s. 88.

² Sposób myślenia przeciwników ikon referował Boris Uspienski, przywołując pracę Jana Białostockiego zatytułowaną *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 r.* (Warszawa 1978): „Jakże bezsensowna jest myśl malarza, który z brudnego umiłowania zysku stara się osiągnąć to, co nieosiągalne, ukształtować mianowicie swymi nieczystymi rękami rzeczy, w które serce wierzy, a usta wyznają – pytają ikonoklaści. Taki człowiek

Ikonoklazm celował w pełnię. „[U]znawał wizerunek tylko wówczas, gdy był on identyczny z pierwowzorem”³, czyli zdolny był wyrazić całą prawdę tego, co przedstawiane. W przypadku Boga trudno było nawet o tym pomyśleć, a co dopiero zrealizować.

Tradycja chrześcijańska, przeciwnie, akceptowała obrazy, myśląc o malowidle jako o naturalnej konsekwencji Wcielenia. „[...] gdy ujrzysz Tego, który nie ma ciała, jak staje się człowiekiem z twojego powodu, wówczas uczynisz wizerunek jego ludzkiej postaci. Gdy niewidoczny, przybierając postać cielesną, stanie się postrzegalny, wówczas uczyni podobiznę Tego, który się ukaże. [...] odmaluj wszystko słowami i kolorami, w księgach i na deskach” – przekonywał Jan Damasceński w *Traktatach o obronie świętych ikon*⁴. Nie uczynimy błędu, twierdząc, że obrona ikon była „dramatyczną próbą uratowania sakralnego charakteru obrazów, a przy tym więzi łączącej świat niewidzialny z widzialnym”⁵. Jak przekonująco pokazują to liczni badacze zagadnienia, ikona „powinna być zarazem sakramentem i narzędziem kontemplacji, nigdy zaś wyłącznie jednym lub drugim”⁶.

Wspomnieć trzeba jeszcze, iż spór ikonoklastów z ikonofilami toczył się na przecięciu tradycji lingwistycznej z tradycją ikoniczną, a jego dzieje towarzyszą „przejściu od odrzucającej obraz kultury żydowskiej do opartego na obrazie chrześcijaństwa”⁷.

W wieku XX i XXI, po doświadczeniach totalitaryzmu, ikonoklastyczne tezy posiadają nieco inny charakter. Pojawiają się bowiem często w powiązaniu z kwestią niewyraźności i niewyobraźności traumy, o której trzeba raczej milczeć niż mówić. W węższym ujęciu stawiają również ponownie problem stosowności czy to obrazowych, czy poetyckich przedstawień (także fotograficznych świadectw), których estetyczne piękno uwłaczać może istocie odma-

wykonuje obraz i nazywa go Chrystusem, a słowo «Chrystus» oznacza zarówno Boga, jak i człowieka. Wynika z tego, że albo wedle swej próżnej fantazji włączył nie dające się opisać Bóstwo w opis stworzonego ciała, albo też pomieszał tę nie dająca się pomieszać jednię [...], a czyniąc tak, podwójnie bluźnił Bogu, a to już przez opisanie i pomieszanie”. Tamże, s. 93.

³ Tamże.

⁴ PG 94, 1237 D-1240 A, PG 94, 1238 D. Oprac. wg J. Meyendorff, *Teologia bizantyjska*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 60. Cyt. za: B. Uspienski, dz. cyt., s. 16.

⁵ M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999, s. 67.

⁶ Tamże.

⁷ E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Kraków 1998, s. 21.

lowywanego czy opowiadanego, a niewypowiadalnego i niewyobrażalnego traumatycznego doświadczenia. Pytający o obecność tez ikonoklastycznych w dyskursie holokaustowym Georges Didi-Huberman, zdecydowanie polemicznie nastawiony – przypomnę – wobec „idei niewypowiedzianego Auschwitz”⁸ i niechętny szerzącym się spekulacjom na temat „niewyraźności obozowego świadectwa”⁹, zwracał uwagę, że „dyskurs niewyobrażalnego podlega dwóm różnym i ściśle symetrycznym porządkom. Jeden – pisał – wypływa z *estetyzmu*, który dąży do zaprzeczenia historii w jej konkretnych przypadkach. Drugi wypływa z *historycyzmu*, który dąży do zaprzeczenia obrazowi w jego specyficznych cechach formalnych”¹⁰. W obu przypadkach powodem odrzucenia obrazu staje się, co łatwo zauważyć, przekonanie o nieuzgadnialności, a nawet o swoistym wykluczaniu się historycznego z estetycznym oraz niewyraźnego z wyobrażonym, co paradoksalnie prowadzić może czasami, jak dzieje się nieraz właśnie w przypadku refleksji nad Zagładą, do odrzucenia uznania prawomocności jakiegokolwiek świadectwa, a więc i przedstawienia. Czyż nie dowodzą tego choćby zdania, w których wybrzmiewa teza, iż „sztuka nie posiada takiego języka, który mógłby wyrazić prawdę Zagłady, ponieważ język niczego nie wyraża, a Zagłada nie ma swojej prawdy”¹¹. Dodajmy, iż właściwy tej i podobnym frazom „radikalny sceptycyzm dyskursu postmodernistycznego tak wobec historii [...], jak i wobec obrazu”¹² sprawia, iż wybrzmiewa w nich niechęć (w dużej mierze jedynie retorycznie) echo poglądów dezawuujących Szoa.

Nieprzypadkowo autor książki *Obrazy mimo wszystko* przekonywał – moim zdaniem słusznie – że mówienie o „Auschwitz w kategoriach niewypowiedzianego nie oznacza zbliżyć się do Auschwitz – wręcz przeciwnie, oznacza to oddalić się od Auschwitz do sfery, którą Giorgio Agamben doskonale określił jako mistyczną adorację lub wręcz nieświadomą powtórkę nazistowskiego *arcantum*”¹³. Polemizując z Mandelbaumem i Wajcmanem, francuski filozof i historyk sztuki zwracał uwagę na powracający w ich tezach ikonoklastyczny motyw pełni, której brak, znamionujący w rzeczywistości każde przedstawienie, nakazuje je całkowicie odrzucić. „Gdy Wajcman pisze, że «nie ma obrazów Shoah», po cichu oplakuje brak obrazów prawdziwych – obrazów *wszystkiego* – zaś na

⁸ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012, s. 33.

⁹ Tamże, s. 35.

¹⁰ Tamże.

¹¹ P. Czaplinski, *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 14.

¹² G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 90–91.

¹³ Tamże, s. 33.

głos opłakuje *nadmiar obrazów fałszywych* – obrazów *nie-wszystkiego* – dotyczących Shoah¹⁴ – zauważał trafnie Didi-Huberman. Badacz przeciwstawiał się takiemu podejściu, twierdząc, iż rolą obrazu nie jest ani osiągnięcie doskonałego podobieństwa, ani pełnej i w tym sensie niemożliwej referencji. Zadaniem tym jest zgoda co innego, a mianowicie – wysiłek na rzecz „uobecnienia”. „Negatywność staje się pracą – pisał Didi-Huberman – pracą «uobecniania», pracą *Darstellung*”¹⁵. Można powiedzieć, iż autor szkicu *Obraz jako rozdarcie i śmierć Boga Wcielonego* nawiązywał tym samym w pewnym stopniu do tez podnoszonych przez średniowiecznych obrońców świętych ikon, głoszących, iż obrazy przynoszą tylko niepełną i zawsze wewnętrznie rozdartą hipostazę, która zatrzymuje na sobie wzrok jedynie na chwilę i po to tylko, by odesłać do pełni niewyrażalnego *sacrum*, czy, jak w przypadku Zagłady, traumatycznego doświadczenia. Obrazy mówią „mimo wszystko” – powtarza Didi-Huberman. Przemawiają dzięki brakowi, rozdarciu, obecnej w nich defiguracji: „nigdy nie pokazują *wszystkiego*; przeciwnie, potrafią ukazać nieobecność właśnie za pośrednictwem *niepokazywania wszystkiego* [...]. Z pewnością nie ukážemy lepiej nieobecności, zabraniając sobie wyobrażania Shoah”¹⁶.

Przytaczam ten powiązany z Zagładą przykład współczesnego powtórzenia średniowiecznego sporu celowo. Ekstremalnie ikonoklastyczny pogląd zwolenników „idei *niewypowiedzianego Auschwitz*” stanowi bowiem w moim przekonaniu horyzont, którego Tadeusz Różewicz w swoich ikonoklastycznych (a niewątpliwie również powiązanych pierwotnie z wojną) wystąpieniach nigdy nie przekroczył. Kontekst ten uświadamia także, że w przypadku autora *Wierszy i obrazów* mamy w istocie do czynienia z ikonoklazmem – jak go nazywam – odwróconym, prowadzącym bowiem ostatecznie nie tyle do radykalnego odrzucenia obrazu/metafory, ile do jego/jej swoistego przemodelowania i nadania nowej funkcji, unieważniającej w dużym stopniu wskazaną przed chwilą, za Didi-Hubermanem, opozycję historycznego i estetycznego. Ta nowa formuła przewijająca się w licznych wierszach Różewicza wydaje się, co

¹⁴ Tamże, s. 89.

¹⁵ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 101. Badacz formułując swoją teorię funkcji obrazu jako „pracy na rzecz «uobecnienia»”, odwołuje się do Freudowskiej koncepcji symptomu. Odnajduje w niej poręczny opis mechanizmu, dzięki któremu możliwe jest „otwarcie” klasycznej koncepcji przedstawienia. Szczegółowe wyjaśnienie tej kwestii Huberman zawarł w słynnym szkicu *Obraz jako rozdarcie i śmierć Boga Wcielonego*. Obszernie na temat koncepcji francuskiego filozofa pisał Andrzej Leśniak w pracy *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki* (Kraków 2010).

¹⁶ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 156.

równie ciekawe, w wielu punktach zbliżyć i w pewnym sensie powtarzać sposób myślenia chrześcijańskich zwolenników świętych ikon¹⁷. Wyrasta jednak, co równie ważne, w większej mierze na glebie etyki niż metafizyki, antropologii, a nie teologii.

Różewicz „broniąc” skrycie, a *de facto* wskazując na konieczność przebudowania teorii poetyckiego obrazu, nierzadko korzysta z figur znanych z chrystologicznego modelu reprezentacji, czyli takiego, w którym słowo staje się ciałem. W przypadku autora *Wierszy i obrazów* powiedzieć by należało jednak nieco inaczej. Tutaj bowiem ciało miałoby raczej zastąpić dziwiące się sobie słowo i poruszający swym estetycznym pięknem obraz, a zastąpiwszy je wzywać na powrót do nieudolnej słownej reprezentacji, spełniającej się – co dla Różewicza tak bardzo typowe – w wypowiedaniu fraz o konieczności milczenia. Czego nie można wyobrazić, trzeba ucieleśnić i w ten sposób odkryć (nie zbudować!) żywy, materialny obraz. Czego nie można powiedzieć – należy wymilczeć. Tak jednak, by milczenie to było aż nadto słyszalne, a obraz oglądany nie dla artystycznego kunsztu, mógł zostać przez odbiorców dojmująco odczuty¹⁸.

To, co niewyraźalne i traumatyczne istnieje zatem – postaram się pokazać, czytając wiersze Różewicza – w tym, co somatyczne i dotykalne, a nie wyobrażone i wykreowane. Obrona poetyckich przedstawień prowadzi w myśleniu poety w kierunku takiej ich modyfikacji, by wydobyć ową swoistą somatyczną przyległość obrazu (metafory) do podmiotu traumatycznego doświadczenia. Te chrystologiczne źródłowo figury, przejęte tu i wykorzystane, zostają w dużym stopniu oczyszczone z ich pierwotnie sakralnego charakteru. Reprezentują zatem raczej to, co antropomorficzne, niż to, co boskie, choć, z drugiej strony, sam fakt ich użycia sprawia, iż pamięć o ich pierwotnym znaczeniu, związanym z osobowym Bogiem, trwa w nich mimo wszystko¹⁹.

„Prawda” obrazu i metafory „możliwych po Oświećmieniu” związana zostaje z postulatami somatyczności, a nie pojęciowości, dotykalności, a nie wyobrażeniowości, metonimiczności, a nie metaforyczności, łączy się także w większym stopniu (co nie znaczy, że wyłącznie) z ludzką kondycją i egzystencją niż z boską pełnią.

¹⁷ Chodzi tu jedynie o podobieństwo, a nie o tożsamość.

¹⁸ Didi-Huberman powiedziała by „zwizualizowany”.

¹⁹ W późnej twórczości Różewicz coraz częściej stawia nam przed oczyma te źródłowe sensory.

Ikonoklastyczne tezy, niechętnie obrazowo-metaforycznym przedstawieniom, pojawiają się w refleksji okołopoetyckiej Różewicza niemal zaraz po wojnie. Myśl autora *Niepokoju* współbrzmi tu po części z głosem innych artystów i krytyków sztuki, takich jak Tadeusz Kantor i Mieczysław Porębski, formułujących w tym samym czasie program „spotęgowanego realizmu”²⁰, czy Andrzej Wróblewski, którego malarstwo „bezpośredniego realizmu” zestawiano z Różewiczem wielokrotnie²¹. On sam na kanwie toczonej w Polsce po prze-

²⁰ „Realizmu” rozumianego – przypomnę – nie jako literacki sposób przedstawiania, ale, wręcz przeciwnie, jako podważająca iluzję praktyka – „anektowania, wintegrowywania w dzieło sztuki przez decyzję, gest lub rytuał REALNOŚCI «Gotowej», wyrwanej z życia”. (Zob. T. Kantor, M. Porębski. *Grupa młodych plastyków po raz drugi. Pro domo sua*. „Twórczość” 1946, nr 9, s. 82–88.) Trzeba w tym miejscu bardzo wyraźnie podkreślić swoiste wyjście poza estetyczne dążenie do takiego wykorzystania konwencji, które pozwoliłoby ujawnić, a w konsekwencji także dotknąć tego, co za nimi ukryte i przesłonięte. Chodziłoby o takie posługiwanie się środkami formalnymi, które prowadzi do uchylenia przedstawienia jako ekranu między spojrzeniem (konwencją) a przedmiotowością, i które dzięki temu staje się czytelną próbą bezpośredniego dotarcia do tego, co realne. Użyte w tym celu konwencje zostają w dużej mierze upodrzednione wobec traumatycznego doświadczenia. Doskonały przykład takiego rodzaju posługiwania się konwencją przynosi w polskiej sztuce twórczość Tadeusza Kantora. Piotr Piotrowski wskazywał na tylko z pozoru paradoksalną równoległość wojennych („realistycznych”) realizacji teatralnych i „surrealizujących” obrazów, namalowanych przez artystę w latach czterdziestych. Badacz przekonująco udowodnił tezę, iż mimo zasadniczej odmienności poetyk oba te etapy twórczości autora *Umarłej klasy* są wyrazem tego samego dążenia do zmierzenia się z traumą Zagłady i zaniechania reprezentacji na rzecz prezentacji, czyli podmiotowego ponowienia (ucieleśnienia?), a nie stworzenia obrazu. (Zob. P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 23.) Podobne tezy zgłaszała po latach Marek Pieniążek, pisząc o ostatnim spektaklu Kantora *Dziś są moje urodziny*: „Kantor połączył «niemożliwym» mostem dwa tradycyjnie przez sztukę modernistyczną rozgraniczane światy: realność i jej artystyczną reprezentację [...]. Kantor, dziś powiedzielibyśmy, że w konwencji postmodernistycznej, budował w przestrzeni dzieła siebie-prawdziwego, który w całości mógł się sobie (a może i widzom) ujawnić poza wszelką reprezentacją, wtórnością, słowem, *mimesis*. [...] Kantor wywoływał obecność przeszłą i tworzył z niej realność, która dawała się przeżywać, dotykać i która raniła, gdyż była zdolna do dialogicznego otwarcia na artystę – na źródło tej przestrzeni zdarzeń. (Zob. M. Pieniążek, *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005, s. 13, 15). W opisywanym przeze mnie dążeniu Różewicza odnaleźć możemy pokrewne rysy namysłu nad konwencją i sposobem posługiwania się formą, a zbieżność czasowa działań obu twórców pozwala sformułować twierdzenie o obecności w polskiej sztuce i literaturze po wojennej szerszego nurtu.

²¹ Piotr Piotrowski w książce *Znaczenia modernizmu* przekonywał, że „bezpośredni realizm” malarstwa Andrzeja Wróblewskiego i „spotęgowany realizm” teatralnych działań Tadeusza Kantora są zjawiskami pokrewnymi. Łączy je podobieństwo roli przydawanej

łomie październikowym dysputy o „wyzwolonej wyobraźni”, a więc i o prawie do niczym nieograniczonej wolności kreacji pisał: „[...] widzę w całej swojej twórczości zmaganie się z obrazem. Jest to ciągłe dążenie do odrzucenia obrazu-metafory”²². Nie po to jednak, powtórzmy, by obrazowości (podobnie zresztą jak estetyczności) całkowicie się wyrzec (co jednak niemożliwe), ale by zdystansować się jednoznacznie wobec takich jej form i takich ról artystycznych przedstawień, które nie tylko nie korespondują, ale, więcej nawet, odwracają uwagę od egzystencjalnego doświadczenia człowieka osadzonego w traumatycznej historii²³.

Dość należyć w tym miejscu jeszcze jedno. Uważna lektura szkicu *Dźwięk i obraz w poezji* nie pozwala przeoczyć ważnego historycznoliterackiego kontekstu, w jakim twórca umieszczał swą ikonoklastyczną filipikę. Przedmiotem sporu pozostawała tu przede wszystkim metafora w kształcie zaproponowanym przez Przybosa²⁴: metafora-obraz otwarta na piękno lirycznego widzenia

w ich obrębie artystycznemu „tekstowi”. Bliższe są one w zamierzeniu lacanowskiego powtórzenia niż przedstawienia – są zatem czymś w rodzaju powtórnego uobecnienia, pozwalającego przewyciężyć uraz dezintegrujący podmiot. Zob. P. Piotrowski, dz. cyt., s. 22. Zob. też J. Lacan. *The Unconscious and Repetition*, w: tegoż, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, red. J.-A. Miller, New York 1978, s. 53 i n.

²² T. Różewicz, *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*, w: tegoż, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971, s. 97–98.

²³ Jeśli trauma, jak twierdzi Lacan, jest chybionym spotkaniem z realnością, jedynym sensownym projektem terapii jest powtórzenie umożliwiające pokonanie tego uchybienia. Podobną w gruncie rzeczy tezę, tym razem w odniesieniu do dyskursów o Zagładzie stawia, odwołując się do D. LaCapry i L. Santnera, Joanna Tokarska-Bakir w szkicu *Kontekst ocalenia*. Przeciwstawia ona za LaCaprą dwa modele żałoby: melancholijny i przepracowujący. Pierwszy zasadzając się na „imitacji reakcji posttraumatycznej” prowadzić może jedynie do „naskórkowego, estetyzującego zainteresowania Shoah”. Drugi zakłada konieczność „obiektywnej (nie obiektywistycznej) rekonstrukcji przeszłości”, której tekst literacki pozostaje świadectwem. „W świadectwach – pisze Tokarska-Bakir – czytelnik wciąż staje wobec konieczności oszacowania roszczeń do prawdy, wysuwanych przez tekst. Ocena ta dotyczy nie tylko «prawdy sztuki» (estetyka i literaturoznawstwo), ale zarówno «tego, jak to było naprawdę» (historia), jak i tego «co to jest prawda» (antropologia)”. Zob. J. Tokarska-Bakir, *Kontekst ocalenia. O empatii i żałobie w historii, literaturoznawstwie i gdzie indziej*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5, s. 196, 199. Zob. też D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009.

²⁴ Początkowy zachwyt wobec liryki Przybosa dość szybko zamienia się u Różewicza w sprzeciw. „Jeśli o Ratzingerze – wspomina w jednym z listów do Nowosielskiego poeta – mówiło się, że jest «Panzerkardinal», to dla mnie Przyboś był takim «Panzerdichter», stojący na straży doktryny awangardy. Potem się spieraliśmy i w końcu rozeszli, bo rozeszły się nasze poetyki”. Zob. *Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim*, w: T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, *Korespondencja*, wstęp i oprac. K. Czerni, Kraków 2009, s. 415.

i wystowienia. Polemika dotyczyła najbardziej podstawowych kwestii, takich jak cel poezjowania. Podczas, gdy autor *Jesieni 42* pisał: „Nadciąga zagłada!/ a ja kłonię gałąź jabłoni/ ukrywam się w podziwie...”, Różewicz chciał uczynić poetycki obraz metonimią głębokiej, traumatycznej prawdy podmiotu. W imię niepozwalającego się zapomnieć doświadczenia odrzucał piękno „tańca poezji”. Warto o tym pamiętać²⁵. Poeta pisał:

Rozbudowany zbytnio przez poetę obraz, karmiący się sztuczną, wymyśloną wyobraźnią, niszczy w wierszu lirycznym jego zawiązek, ziarno. Wreszcie niszczy sam siebie, nie dając wyobrażenia o właściwym dramacie rozgrywającym się wewnątrz wiersza. Poezji nie robi się przy pomocy przesuwania obrazów, które stanowią najbardziej powierzchowną warstwę utworu. Im zewnętrzna szata wiersza jest bardziej skomplikowana, ozdobna i zaskakująca, tym gorzej dla właściwego zdarzenia lirycznego, które często nie może przebić się przez kunsztowne ozdoby fabrykowane przez poetów. [...] W praktyce poeta przy pomocy obrazu jakby ilustruje wiersz, ilustruje poezję. Tymczasem zdarzenia w świecie uczuć nie chcą być przekazywane przy pomocy najdoskonalniejszych i najpiękniejszych metafor-obrazów²⁶, one chcą ujawniać się same. Chcą nagle i w całej jednoznaczności ukazywać się, a raczej oddawać odbiorcy. [...] utwór [...] powinien biec od twórcy do odbiorcy po prostej, nie powinien zatrzymywać się nawet na najbardziej uroczych i z punktu widzenia estetycznego pięknych przystankach stylistycznych. To jest zasadnicza różnica między moimi próbami i moją praktyką poetycką a między tym, co w poezji polskiej zrobili poeci grupy Awangardy²⁷.

W tym samym tekście, z którego pochodzi powyższy cytat – w szkicu *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej* – Różewicz podkreślał jednak, że chodzi mu raczej o świadomość, o filozoficzny kontekst i teorię metafory-obrazu, niż o nie same. Zaznaczał:

Ja sam w większości swoich wierszy posługuję się obrazem. Moja poezja opiera się więc na zasadniczym elemencie, na metaforze, na obrazie²⁸.

²⁵ Wątek polemiki Różewicza z Przybosiem, także w kontekście przywoływanego tu szkicu *Dźwięk i obraz w poezji*, rozwijałam w tekście *Z historii gestu metonimicznego. Tadeusz Różewicz i Tadeusz Kantor między wyjściem a wejściem*. Zob. A. Stankowska, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007, s. 178–264.

²⁶ Warto zwrócić uwagę na to nieoczywiste utożsamienie obrazu i metafory. Różewicz formułując ikonoklastyczną tezę, posługuje się nim często i z niedającą się przeoczyć konsekwencją, a zabieg ten znów każe pomyśleć o przywoływanej i odrzucanej tu tradycji – programie arcyepoezji Przybosia.

²⁷ T. Różewicz, *Dźwięk i obraz w poezji*, dz. cyt., s. 99–100.

²⁸ Tamże, s. 97. I rzeczywiście, nieuprzedzony czytelnik dostrzeże w jego wierszach sporo metafor, nawet przypominających idiom poetycki Przybosia. Utwory takie, jak *Postój, Gotyk i wiosna, Przemarsz przez wieś, Z notatek z tomu Niepokój* przynoszą cały szereg

W istocie, obraz poetycki nie zostaje z tej liryki usunięty. Równocześnie jednak – przekonuje autor *Twarzy trzeciej* – należy inaczej go budować, inaczej o nim myśleć, odmiennie określać jego status – przede wszystkim ze względu na jego inną, nie tylko estetyczną, lecz prymarnie egzystencjalną rolę.

Począwszy przynajmniej od tomu *Formy*, w którym rozbudowany zostaje silnie wątek konwencji artystycznych – „posłusznych” i „zawsze gotowych na przyjęcie/ martwej materii poetyckiej”, form które „zbiegają się tak szczerlnie nad zdobyczą/ że nawet milczenie nie przenika/ na zewnątrz” (*Formy*, F, VIII, 61), Różewicz rozwija teorię „wewnętrznego obrazu”, do którego należy raczej docierać niż go tworzyć. „Obrazu wewnętrznego”, który nie jest, bo w sytuacji człowieka XX wieku być nie może, „fanfarą na cześć życia”, budującą zachwyt i opisywalną jedynie w kategoriach konwencji estetycznych, ale czymś w rodzaju manifestacji skrytego, zranionego, a co najważniejsze autentycznego doznania podmiotu. Liryka winna być wobec tego dramatu przyległa, „przezroczysta”, nieomal symptomatyczna²⁹.

poruszam się w sobie
 większym
 w tym ciemnym krajobrazie
 ukryty jest obraz
 drugi
 dzieciństwo
 pole białe puste
 otwarte bardzo
 daleko cicho
 tam pojawia się
 światło

dwa czarne oblicza
 i sen

(*Prześwietlenia*, TT, VIII, 327).

przekonujących przykładów. „Cisza: lokomotywa z pluszu”, „Sufit: / anioł płaski i biały/ złożył skrzydła”, „Miłość: śliskie jedwabie skręcone”, „Płynę w dłoniach jak w łodzi”, „fermentuje kształty” – to tylko niektóre z nich.

²⁹ W rozmowie z Jerzym Nowosielskim Różewicz mówił: „rzadko teoretyzowałem na temat poezji. Ale kiedyś pasjonowała mnie taka sprawa: mówiłem, że forma wiersza powinna być czysta, by znikła w ogóle. Chodziło mi o przezroczystość formy, o to, że nawet bardzo bogaty wiersz, pełen nawet najbardziej udanych metafor, wyszukanych, zaskakujących – zatrzymuje uwagę na sobie, na swojej formie. Natomiast taki wiersz, jak *Polaty się łązy me czyste, rześiste...*, wszystkiego cztery linijki, a jest tak przezroczysty!”. Zob. *Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim*, w: T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, *Korespondencja*, dz. cyt., s. 481.

I rzeczywiście. Różewicz wielokrotnie zapisuje próby odnalezienia pod wieloma warstwami otaczających go krajobrazów i konwencjonalnych form (przesłaniających i zawłaszczających „ja”), prawdziwego, skrytego obrazu, nie-uświadamianego do końca, a jednak obecnego, zobaczonego kiedyś, a później zapomnianego. Właśnie ów „wewnętrzny obraz”, przywrócony pamięci może to „ja” uratować, potwierdzić jego istnienie, rozświetlić, czyli napełnić nadzieją. Analogicznie do tego sposobu myślenia o fundamentach i przesłonach „ja” poeta zdaje się waloryzować wiersze, cudze i własne. Tutaj jednak arcypoetycka jasność staje się na powrót znakiem porażki. Nie przylega bowiem do traumatycznej prawdy podmiotu. Przeciwnie, zakłamuje ją i zamyka szczelnie drogę do „wewnętrznego obrazu”.

Są wiersze
wewnętrzne
i wiersze zewnętrzne
są wiersze skończone uchwytne
wyrzucone
na powierzchnię
przez wiedzę rutynę
jasne kryształowe
promienne
jak światło
i są inne
płynne senne
ciemne

(*Na powierzchni poematu i w środku*, BT, IX, 109).

„W mojej praktyce – stwierdza Różewicz – obrazy często stawały się jakby zasłonami dla właściwej materii poetyckiej, która usiłowała z siebie te zasłony zrzucić”³⁰. Także w wierszu zatytułowanym *W róży* z tomu *Nic w płaszczu Prospera* (1962) poeta buduje opozycję między przedstawieniami seryjnie (niejako z pamięci kulturowych kodów) powtarzającymi opowieść o harmonijnym świecie, którego ład pozornie zabezpieczają toposy kultury, a obrazem uobecniającym skrywaną ranę egzystencji – obrazem somatycznym, wzywającym do, chciałoby się rzec, cielesnego zadośćuczynienia bólowi, który malowidło wyraża. Wzywa ono – jak dziwnie, metaforycznie (sic!), by to nie brzmiało – do „dotykania” raczej przedstawionego ciała niż do jego oglądania³¹. Emocje

³⁰ T. Różewicz, *Dźwięk i obraz w poezji*, dz. cyt., s. 98.

³¹ Różewicz niejednokrotnie wypowiadał pragnienie dotykania obrazu wzrokiem, dotykania, a nie podziwiania.

budzące się w widzu stającym przed obrazem, a lepiej byłoby powiedzieć, ogarniętym spojrzeniem przedstawionych na nim cierpiących, starzejących się, umierających, martwych wreszcie, ciał – emocje przerażenia i współczucia – prowadzą poetę nieodmiennie od widzenia do dotyku. A może znów lepiej, dokładniej, podpowiadają konieczność zniesienia dzielących ich granic.

W przywołanym utworze poeta zawiązuje antynomię owych seryjnych przedstawień malarskich i „wewnętrznego obrazu” (zmuszającego do porzucenia myślenia o stylu i konwencjach, a w zamian za to odsłaniającego ranę, zapraszającego do „dotyku”), odwołując się do dzieła Rubensa. Z pewnością nieprzypadkowo pokazuje flamandzkiego twórcę raz w przekroju ogólnym, niemal stereotypowym, drugi raz w spojrzeniu na konkretne malowidło mistrza, które „wymyka się” tak charakterystycznej i łatwo rozpoznawalnej poetyce i tematyce jego malowideł³². Ten drugi obraz Rubensa (podstawą ekfrazy jest tu najpewniej *Zdjęcie z krzyża* zdobiące ołtarz katedry w Antwerpii) wyłania się w odbiorze polskiego poety z przepełnionej bólem uwewnętrznionej prawdy ludzkiej egzystencji Chrystusa zdejmowanego z krzyża. Także jednak „prawdy” tego, który – jak w przypadku wiersza Różewicza – na obraz Rubensa patrzy sam obarczony trudnym i niewytłumaczalnym doświadczeniem rozpadu. To właśnie Różewicz-widz traktuje *Zdjęcie z krzyża* – jak pisała Seweryna Wystouch – „jak żywy organizm [...] bądź jak bolesną ideę, spychaną w podświadomość [...]”. Nieprzypadkowo „[o] ile w pierwszej, konwencjonalnej części [wiersza – A.S.] domin[ują] walory wizualne (przede wszystkim jaskrawy kolor), w drugiej dominuje dotyk”³³. Można też powiedzieć, że topika kultury (tematem Rubensowskich dzieł są wszak w głównej mierze sceny mitologiczne) zostaje w tym wierszu usunięta w cień, zdegradowana, podważona przez somatyczny „wewnętrzny obraz”, pozwalający na moment zwizualizować, czyli „dotknąć” cierpienia.

Rubens złota
pszczoła
w otwartej róży
[...]

fanfary na cześć życia

Satyr zapładniający

³² Pisała o tym szczegółowo Seweryna Wystouch w szkicu *Dwa spotkania z Rubensem – Różewicz i Szymborska* („Polonistyka” 2007, nr 6, s. 6–11).

³³ Tamże, s. 9.

białą różę
rzeki płynące
mlekiem i miodem

i nagle ten obraz
podskórny podziemny
ociekający ropą pęknięty

gnijący
śliski
zwisający
leczący przez żywe ręce
trup
ze strupem krwi
w nosie
oku

obraz Rubensa
malowany
trupim jadem
(*W różę*, NwP, VIII, 290–291).

Kiedy czytam przywołany przed chwilą wiersz, przypominają mi się frazy ze szkicu Didi-Hubermana zatytułowanego *Obraz jako rozdarcie i śmierć Boga Wcielonego*. Różewicz zdaje się bowiem w swoim utworze potwierdzać trafność budowanej przez francuskiego filozofa antynomii między malowidłem ujmowanym jako dzieło sztuki i obrazem rozumianym jako symptom. Między dziełem, które poznajemy (oglądamy) i obrazem, który „«się otwiera»”, ukazując „coś więcej w tym, co zwykliśmy nazywać przedstawieniami malarskimi”³⁴. Tenże obraz-symptom – przekonywać będzie Didi-Huberman – pozostaje rozpięty „między przedstawieniem a uobecnianiem się”³⁵. Nie jest dziełem przypadku, że francuski badacz, polemizując z ikonologiczną postawą Panofsky’ego, przypominał malowidła pokrewne tym, które interesowały Różewicza, jak przywoływane tu *Zdjęcie z krzyża* z ołtarza w antwerpskiej katedrze, czy *Ukrzyżowania* Francisa Bacona. Didi-Huberman odnajdywał w *Chrystusie Bolesciwym* Dürera poręczny przykład obrazu-symptomu, który wzywa odbiorcę do przekroczenia granic widzenia właściwego tradycyjnej historii sztuki, a w konsekwencji do ponownego przemyślenia kwestii statusu obrazu. Pisał:

³⁴ G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, dz. cyt., s. 106.

³⁵ Tamże, s. 107.

Kiedy patrzymy na tę ciemną twarz, która nie chce na nas spojrzeć, natychmiast odczuwamy, że melancholia gestu Chrystusa niesie ze sobą tajemnicę: spojrzenie Boga odwróciło się bowiem od ludzi (jego katów, przedmiotów jego czułości) po to, by zagubić się i pogрузić w nieskończonej kontemplacji własnej tajemnicy – która nie jest Ideą, ale wnętrzem jego dłoni, to jest otwarciem jego ciała, stygmatem, śmiercionośnym symptomem. Symptomem ciała oddanego powołaniu swoich ran i cierpienia, którego głębia zostaje przed nami ukryta, ponieważ trzeba było, żeby ból Chrystusa pozostał dla nas niepojęty. Trzeba było (wymagała tego wiara), by jego ciało było ciałem symptomu, poranionym i pełnym smutku – ciałem, które odnosi się bardziej do wymiaru wizualnego niż widzialnego, ciałem uobecnionym, zarazem otwartym i zamkniętym, niczym ogromna zraniona pięść³⁶.

Trudno, przy wielu szczegółowych różnicach, nie dostrzec pokrewieństwa łączącego „uobecniające” lektury Różewicza i Didi-Hubermana. Obaj, i poeta, i badacz, koncentrują się przecież na podobnego rodzaju jakościach sztuki plastycznej i liryki. Szukają dzieł i środków wyrazu, które otwierają się na to, co nie do pomyślenia i co nie do wyrażenia, ale co jednak pojawić się może na malowidłach i w wierszach, jeśli tylko ich autorom uda się wymknąć „tańcowi poezji” i dzięki wewnętrznemu rozdarciu, ranie, deformacji, skierować uwagę widza na spełniający się na jego oczach dramat czy to człowieka, czy Chrystusa³⁷.

Wydaje się, że Różewicz przy pomocy ascetycznych, sprozaizowanych fraz i towarzyszącej im teorii „wewnętrznego obrazu” próbuje bronić się przed fałszem piękna, zaś wiarę w nie traktuje często jako jednoznaczny wyraz nieuzasadnionej wiary w człowieka³⁸. Jest to równocześnie próba odnalezienia języka sztuki niezanieczyszczonej przez to, co zostaje do niej wniesione jako obraz niewłasny³⁹, pozorny, rozbudowujący się najczęściej – przekonuje autor *Oca-*

³⁶ Tamże, s. 118.

³⁷ Didi-Huberman, oglądając obraz Dürera, podpowiada jeszcze ich konieczną zależność. Pisze: „ciało przedstawione przez Dürera wskazuje już przez swoją postawę, że nie jest tylko «przedmiotem przedstawienia». Obraz ciała, który daje nam Dürer, jest rozdarty w środku przez otwarcie, ranę, w której pogruża się spojrzenie Chrystusa. Co to oznacza? Że ciało to ujawnia nam całą głębię swej cielesności, cielesności zamordowanej. Chrystus Dürera zagłębia się w otwarcie swojego ciała, żeby pokazać religijnemu widzowi, że otwarcie i śmierć były losem – wręcz radykalnym sensem – wcielenia Słowa Bożego w człowieka”. Tamże, s. 123.

³⁸ „Naiwni uwierzcie w piękno/ wzruszeni uwierzcie w człowieka” – zwraca się z ironią twórca *Niepokoju* do „młodych poetów”.

³⁹ Podobne zdania znajdziemy w wierszu *Uzasadnienie* (RzK, VIII, 122) „Rzecz/ zdarzenie [...] wyraźne i zbliżone/ nie do «prawdy»/ lecz do siebie// zaczyna żyć/w formie pierwotnej/ a raczej bez formy/ gdyż forma/ jest tym co zostało/ wyrzucone na zewnątrz//

lenia także w dialogu z Rubensem – za przyczyną wysokiego idiomu poetyckiego i kulturowego sztafażu. Poecie, przeciwnie, chodzi o wyrażenie (zasygnalizowanie) tego, co stanowi istotę tyleż historycznego, co egzystencjalnego doświadczenia, które, dopiero jako takie właśnie, może stać się przedmiotem sztuki. Przedmiotem malarstwa i liryki poszukujących nowej estetycznej formuły, która zdolna by była wyrazić niewyraźną traumę. „Nie ma antyestetyki – mówił w jednym z wywiadów Różewicz – A w każdym razie ja jej nie uprawiam. Jest natomiast nowa estetyka lub jej poszukiwania”⁴⁰.

Jakże charakterystyczne, iż szansę na „uwewnętrznienie” obrazu, na ochronę jego „prywatności”, poeta odnajduje w „ucieleśnieniu”, w somatyzmie, który jest w moim przekonaniu – przeciwnie niż sądził niegdyś Kazimierz Wyka – „odtrumienny”, a nie „dotrumienny”⁴¹. Mam tu na myśli przede wszystkim pełen afirmacji stosunek Różewicza do śmierci, która w jego liryce przedstawiana jest częściej jako figura oczekiwanego spełnienia, moment zbiegnięcia w jedno rozproszonych i niewołących podmiot form, nie zaś jako napawający obawą moment ostatecznej destrukcji. Warto przypomnieć takie utwory jak *Powrót* (RzK, VIII, 128), *Bez tytułu* (BT, IX, 94), *na obrzeżach poezji* (ZFR, X, 73), *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* (P, IX, 270), *Labirynty* (W, X, 239), w których na różne sposoby nazwane zostaje wyobrażenie śmierci właśnie jako oczekiwanej chwili „wyjścia z labiryntu życia”, jako momentu, w którym wreszcie „cały świat/ zbiegnie się/ w twarz”, a rozdzielone przez wojnę ciała spoczną w ziemi, rozpadną się i na powrót szczęśliwie połączą⁴². Nieprzypadkowo nakazowi cierpliwego usuwania zewnętrznych, niewłaśnych form towarzyszy nadzieja odnalezienia w idiomatyce kultury „wewnętrznego języka”, języka cierpienia, drogi do śmierci.

Powoli ostrożnie
trzeba zdejmować słowa

wiem/ że nic nie chce być/ porównane do niczego/ aby się objawić/ wyrazić mocniej/ lub piękniej”.

⁴⁰ T. Różewicz, *Dużo czystego powietrza*, w: tegoż, *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 21 (wywiad przeprowadziła Krystyna Nastulanka).

⁴¹ Zob. K. Wyka, *Dwa razy Różewicz*, w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, wyd. 2 rozszerzone, Warszawa 1977, s. 337.

⁴² Także Didi-Huberman zwraca uwagę na śmierć jako nośnik, jako „naczelny paradygmat” chrześcijańskich operacji wyobrażeniowych. Pisze o właściwej chrześcijańskim obrazom „tematyzacji śmierci jako rozdarcia i projektowania śmierci jako sposobu na ponowne domknięcie wszystkich pęknięć, wypełnienie wszystkich strat”. Zob. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, dz. cyt., s. 152 i n.

rozbierać obraz z obrazu
 kształty z barw
 obrazy z uczuć
 aż do rdzenia
 do języka cierpienia
 do śmierci

(*Na powierzchni poematu i w środku*, BT, IX, 108-109).

Rola ciała w tym dążeniu wydaje się podstawowa. Nic nie podpowiada bowiem lepiej bezgłośnych słów języka cierpienia niż ciało właśnie. Nic nie wyraża bólu lepiej niż zdeformowane, kalekie, rozpadające się ciało. Podmiot liryki Różewicza cieszy się z jego posiadania. „Wyniosłem moje ciało/ z głodu ognia i wojny/ pochylony nad nim/ śledziłem każde poruszenie// Zaparłem się siebie/ zachowałem ciało” (*Ciało*, PO, VIII, 30) – pisze poeta – „ciało – jedyna prawdziwa rzecz w tym mieście” (*Mgła w Pradze*, RzK, VIII, 180).

W taki też właśnie, „somatyczny” sposób autor *Trzeciej twarzy* patrzy, a lepiej byłoby powiedzieć, „dotyka” dzieł innych twórców. Nie chce podążać śladem „światłoczułych/ estetyków/ o jednym oku”, którzy „mówiąc Van Gogh/ malują słońca/ potrącają słowem/ gałązkę kwitnącego migdału” (*Korzenie*, ZR, VIII, 194), ale jak pogrążony w mroku, milczący, a dzięki temu zachowujący szansę empatii wobec bólu, poeta-człowiek, sam cierpiący i „pożerany ogniem”. Nie pomylimy się, sądząc, że podobnego „przezcucia”, podobnego „dotyku” Różewicz pragnąłby także dla swych własnych wierszy.

Trzeba w tym miejscu wspomnieć o jeszcze jednej jakości, którą autor *Wierszy i obrazów* wymienia jako jedną z najważniejszych cech poetyki „wewnętrznego obrazu”. Jakości wielokrotnie zresztą w odniesieniu do liryki Różewicza opisywanej, stąd tylko ją tutaj wymienię. Poetykę „wewnętrznego obrazu” cechuje paradoksalna i nieosiągalna w sztuce słowa dążność do milczenia, które lepiej wyraża – powtarza za Wittgensteinem Różewicz – to, co niewyraźalne, to, co – powiedzą ikonoklastycznie zorientowani zwolennicy „idei niewypowiedzianego Auschwitz” – niewyobrażalne. Sam poeta mógłby dodać jeszcze jedną antynomie: realnego i symbolicznego, doznawanego i kreowanego, wypowiedanego językiem topiki i zawsze jednokrotnym, niepowtarzalnym idiolektem osobniczego cierpienia.

Ja który nie wierzę
 w poetyckie wizje
 opowiedziałem ten obraz
 czarno-biały

powstawał słowo za słowem
bez barw i bez muzyki
(*Obraz*, *WiO*, VII, 316).

Poeta chciałby być – czytamy w *wierszu Zwierciadło* (ZFR, X, 36) – „otoczony ciszą”, bo to ona właśnie towarzyszy samotności i traumie; zostaje tam, gdzie trwa już tylko pamięć, wyrażając ból i utratę. „O niej mówi/ to milczenie” – pisze Różewicz w utworze *Yenderan*, poświęconym nieistniejącemu już miasteczku Malajów (*WiO*, VII, 305). W tekście, odwołującym się do autoportretu Rembrandta, notuje:

cisza jest zwierciadłem
moich wierszy
ich odbicia milczą
(*Zwierciadło*, ZFR, X, 36).

Opowiedziane w wierszu milczenie, pozbawiony barw i muzyki „wewnętrzny obraz”, prowadzi poetę jednak (wcale nie paradoksalnie) z powrotem do zwalczanych przez ikonoklastów malowideł. Autor *Zwierciadła*, tak często goszczący w muzeach sztuki, nie przestaje zazdrościć malarzom ich nieuwikłania w paradoks „milczącej poezji”. W jednej z rozmów z Jerzym Nowosielskim wyjaśnia nawet ową, będącą przedmiotem zazdrości, wyższość malarstwa nad poezją:

Pomyślałem [...] o starej, wytartej już do reszty, zbanalizowanej prawdzie: o czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć. I mnie się wydaje, że malarstwo w swojej istocie jest rozwiązaniem tego problemu. Ja będę mówił o tym, o czym nie trzeba mówić, będę o tym pisał – a ty namalujesz obraz, zamiast mówić. Nie użyjesz ani jednego słowa⁴³.

Ikonoklastyczne frazy, formułowane przede wszystkim na kanwie sporu z awangardowym „tańcem poezji”, tak wyraźnie słyszalne, szczególnie w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, w wypowiedziach programowych i w wierszach Różewicza, zostają w przytoczonym fragmencie wyraźnie przekroczone. Czy znaczy to jednak, że poeta ufa sztuce malarskiej bez wyjątku? Nic bardziej mylnego: „[...] oczywiście nie każdy obraz jest rodzajem wiersza milczącego” – wtrąci Różewicz mimochodem w tej samej wymianie zdań z Nowosielskim⁴⁴.

⁴³ *Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim*, dz. cyt., s. 477.

⁴⁴ Tamże, s. 476. Różewicz zdaje się interesować przede wszystkim malarstwem dawnym, o czym najlepiej świadczą ekfrazy obecne w jego wierszach. W jednym z wywiadów poeta mówił o swoich preferencjach w tym względzie następująco: „Cenię bardzo flandryj-

By dzieło malarskie nabrało poszukiwanego przez Różewicza charakteru, musi spełnić – podobnie zresztą jak liryka i sztuka w ogóle – warunek bycia czymś więcej niż tylko nowoczesnie pojętym dziełem sztuki, niż tekstem. Musi być bliskie samej rzeczy lub zdarzeniu czy osobie. Musi jednocześnie zabezpieczać i ujawniać, ukrywać i odkrywać metonimicznie pojętą przyległość między przedstawieniem a jego realną treścią, usankcjonowaną niepodważalnie przez somatyczne doznanie bólu. Musi, wreszcie, co równie ważne, unikać niebezpieczeństw metaforycznych porównań, otwartych na samowładztwo artysty – kreatora tańca obrazów. Twórca poetyckich przedstawień powinien strzec się – przekonuje z uporem Różewicz – „hipertrofii metafory”⁴⁵. Celem jest tu bowiem coś z gruntu odmiennego. Chodzi o zarysowanie horyzontu (nie spełnienie, bo ono zawsze pozostaje niemożliwe) „pragnienia obecności”. Sztuka współczesna, sztuka awangardowa zbyt łatwo z tego wymiaru rezygnuje, zadowolając się estetycznym eksperymentem, ulegającym – co naturalne – nie tylko konwencjonalizacji, ale – co gorsza – także komercjalizacji⁴⁶.

Doskonały przykład wstrzemięźliwości, by nie powiedzieć głębokiej dezaprobaty Różewicza wobec takich właśnie przejawów sztuki współczesnej, terminalnie skażonych komercjalizacją, przynosi poemat *Spadanie*, opublikowany po raz pierwszy w 1964 roku w tomie *Twarz*, przedrukowany później w jego reedycji z roku 1968, zatytułowanej *Twarz trzecia*. Różewicz opatrzył go znamienym podtytułem: *czyli o elementach wertykalnych i horyzontalnych w życiu człowieka współczesnego*. Jeden z fragmentów tego niezwykle ironicznego i gorzkiego utworu przynosi świadectwo odbioru przez poetę równie ironicznego, ba, sarkastycznego, filmu z 1962 roku autorstwa Gualtiero Ja-

ską szkołę Breughla, Boscha, cenię nowoczesne malarstwo Picassa i Légera, cenię polską szkołę Nowosielskiego i Kantora, ale mimo wszystko człowieka wydobywam tam na plan pierwszy. Widać to chyba z mych transpozycji tematów plastycznych na poetyckie słowa.” (J. Janowski, *Rozmowa z Tadeuszem Różewiczem*, w: T. Różewicz, *Wbrew sobie*, dz. cyt., s. 10) Warto w tym kontekście wspomnieć także tytułowy wiersz z *szarej strefy*, w którym sformułowane zostaje przypuszczenie, iż „być może rysunek jest najczystsza/ formą malarstwa/ rysunek jest wypełniony/ czystą pustką// dlatego rysunek/ jest ze swej natury/ czymś bliższym absolutu/ niż obraz Renoira” (*szara strefa*, SzS, X, 128).

⁴⁵ W. Maciąg, *Rozmowy w pisarzami. Tadeusz Różewicz*, w: T. Różewicz, *Wbrew sobie*, dz. cyt., s. 12.

⁴⁶ Zygmunt Bauman powtarza za Peterem Bürgerem, że „śmiertelny cios zadał [awangardzie] sukces komercyjny – skwapliwa «inkorporacja» [...] przez «rynek artystyczny». [...] Sztukę awangardową – pisze socjolog – «wchłonęli» nie tyle ci, co się do niej (pod jej uszlachetniającym wpływem) przekonali, ile ci, którzy chcieli lśnić w jej odbitym blasku”. Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*. „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6, s. 175.

copettiego i Paolo Cavary *Pieski świat*, obrazu rozpoczynającego w kinie nurt *mondo*, kontynuowany później w pewnym stopniu przez tzw. *Faces of death*. Jednym z tematów tego dokumentu staje się kwestia statusu obrazu, tym jaśkrawiej postawiona, iż rozważona na przykładzie współczesnych użyć tego typu przedstawień, które tradycja nakazywała postrzegać jako „nienamalowane ludzką ręką” i dzięki temu znoszące asymetrię rzeczywistości i przedstawienia. Na przykładzie współczesnego „veraikonu” włoscy dokumentaliści obnażają jałowy tor, na który wkracza nierzadko współczesna sztuka. Różewicz, oglądając film, zwraca uwagę także na ten fragment, czego dowody znajdujemy w *Spadaniu*.

Ponieważ znaczenie, jakie posiada interesujący mnie kadr, buduje kontekst okalających go scen czy to filmu, czy poematu, wypada przed przytoczeniem szkicowo choćby nakreślić zasadniczą wymowę tych tekstów.

Otóż w obu przypadkach, i w filmie i w poemacie, mamy do czynienia z pokrewnego typu opowieścią o świecie desakralizującej się kultury. W przedstawionych przez włoskich twórców scenach życie ludzkie toczy się rytmem czasem okrutnych, czasem śmiesznych obyczajów, zaniku (lub sztucznego narzucania obcych) wartości, dewaluujących się w rytm coraz bardziej umasowanej kultury, degradujących ludzką godność obrazów osamotnionej śmierci, konsumpcjonizmu i uprzedmiotowienia kobiecego ciała, sprowadzanego do roli obiektu seksualnego i reprodukcyjnej maszyny. Zmiany te świadczą – mówiąc językiem Różewicza – o wyparciu wertykalnego przez horyzontalne. Albo – inaczej, prościej – przekonują o zaniku tego stadium kultury, w jakim żywe pozostawało jeszcze przekonanie o możliwości upadku, utracie tego, co ludzkie, osiągnięciu „dna”, od którego można się było jednak odbić, wznieść i ponownie zasłużyć na dumne miano *Antropos*. Przekonują o odejściu w przeszłość czasu, gdy obowiązywało prawo hierarchizacji postaw i zachowań, potwierdzone sakrą serio traktowanej wartości i zastąpieniu go przez współczesny poecie stan kultury, która rezygnując z wiary w „dno”, wyrzeka się także, radykalniej niż kiedykolwiek wcześniej, wiary w Człowieka⁴⁷, co jest – jak dobrze pamiętamy – jednym z przekonań często przez poetę powtarzanych.

Autorzy *Mondo cane* stawiają w swoim paradokumencie bliską Różewiczowi diagnozę, dostrzegając we współczesnej kondycji człowieka i two-

⁴⁷ Dla tego współczesnego stanu kultury – pisze Różewicz – „słowo spadanie nie jest/ słowem właściwym/ nie objaśnia tego ruchu/ ciała i duszy/ w którym przemija/ człowiek współczesny// zbuntowani ludzie/ potępione anioły/ spadały głową w dół/ człowiek współczesny spada we wszystkich kierunkach/ równocześnie/ w dół w górę na boki/ na kształt róży wiatrów// dawniej spadano/ i wznoszono się/ pionowo/ obecnie/ spada się poziomo” (*Spadanie*, TT, VIII, 396).

rzonej przez niego kulturze przede wszystkim pustkę i czasem śmieszną, a czasem okrutną powierzchowność, której, co prawda, towarzyszy niekiedy jeszcze pragnienie *sacrum*. To ostatnie ulega jednak daleko idącej infantylizacji, o czym świadczą jego współczesne przejawy. Twórcom *Mondo cane* trudno ujrzeć w nich coś innego niż formę makabryczno-egzotycznego obyczaju⁴⁸ bądź też, co dewaluuje *sacrum* jeszcze bardziej, autokompromitujący się kult uprawiany przez ludzi wyrwanych przez obcą kulturę i stworzoną przez innych cywilizację z ich niegdyś prawdziwego i wertykalnie uporządkowanego świata wierzeń. *Pieski świat* nieprzypadkowo kończą dwie opatrzone ironicznym komentarzem sceny. Pierwsza ukazuje obrzęd Eucharystii, rozdzielanej w murzyńskiej wiosce⁴⁹, druga – jeszcze bardziej wymowna – opowiada o stworzonym przez Aborygenów, zafascynowanych widokiem przelatujących nad ich głowami samolotów, kulcie Cargo. Budują oni na szczytach gór święte miejsca oczekiwania na samolot, który gdy kiedyś

⁴⁸ W filmie obrazują to dwie sceny „trochę pogańskich ceremonii”. Twórcy dokumentu ukazują nam najpierw odbywającą się w jednej z wiosek Abruzji procesję z węzami. Wierni niosą gady na ramionach, figurach i w kieszeniach, wspominając w ten sposób legendę związaną ze św. Dominikiem, który miał zalegające w pobliskiej dolinie węże pozbawić jadu. Druga scena zarejestrowana została w wiosce Nocera Trinese w Kalabrii. Zwalczana przez Kościół tradycja nakazuje mieszkańcom dokonywać w wielki piątek na ulicach miasteczka samobiczowania. Ranią swoje ciała, bijąc się kamieniami i kawałkami dębu korkowego uzbrojonego w drobiny rozbitego szkła. Trotuary, po których kilka godzin później przejdzie droga krzyżowa, znaczą własną krwią, nie zważając na działania policjantów próbujących powstrzymać tradycyjny proceder.

⁴⁹ Scena ta zestawiona jest z obrazem żyjących poza cywilizacją mieszkańców Nowej Gwinei. Obu fragmentom towarzyszy następujący komentarz: „Góry wokół Garoka na Nowej Gwinei są granicą między historią, a prehistorią. Znaleźliśmy w nich ostatniego jaskiniowca uzbrojonego w maczugę. Nie zna metalu. Wraz ze swoimi kobietami i dziećmi żyje w niedostępnych grotach. Jest płochy niczym dzikie zwierzę. Jak zareagowałby, gdyby ujrzał wycelowany w siebie teleobiektyw. Zdjęcia zdają się pochodzić z teleskopu wycelowanego w przeszłość. Są niczym cień lub wspomnienie z ery kamienia łupanego. Obecnie, tak jak i dawniej, steruje nami instynkt: praca, odpoczynek, dzień, żywność, kontakt z innymi, potrzeba życia uporządkowanego i w grupie. Kilkadziesiąt kilometrów na północ katolicka misja jest ostatnią wysuniętą na północ placówką cywilizacji. Zanim w zagubionej dolinie dźwięk dzwonów rozbudził wiarę, życie straciło pięciu misjonarzy. Po wielu wiekach w ciemnościach i nieświadomości człowiek odkrywa zwątpienie oraz pytania, na które nikt nie zna odpowiedzi. Tym, co niepokoi nie jest głód, pragnienie ani ból cielesny, a jednak to coś boli jak najgorsza rana. To niepokój towarzyszy człowiekowi od zarania dziejów, ale oni jeszcze tego nie wiedzą. Dopiero teraz odkryli otaczający świat i samych siebie. Dopiero teraz jest im potrzebna wiara, która da im nadzieję na lepszy świat”. Tekst tego przytoczenia i kolejnych na podstawie nagrania z emisji *Mondo cane* przez TVP Kultura (27.10.2011, godz. 23.00).

wreszcie wyląduje w ich wiosce, przyniesie wyznawcom kultu Cargo szczęście, czyli dostatek⁵⁰.

Włoscy filmowcy swój krytyczny sąd o kondycji współczesnego człowieka i kultury wyrażają (operując chwytami adiekcji i powtórzenia) dzięki zestawieniu scen z życia mieszkańców różnych części świata, zarejestrowanych – jak przekonują (z czym zresztą trudno się zgodzić) – okiem neutralnej kamery. „Wszystkie sceny są autentyczne. Często mają gorzki posmak, bo wiele rzeczy na Ziemi zawiera gorycz. Obowiązkiem dokumentalisty nie jest łagodzenie rzeczywistości, lecz obiektywne przedstawienie realiów” – słyszymy, oglądając pierwsze kadry filmu.

Można powiedzieć, że *Mondo cane* dostarcza Różewiczowi wygodnej do wykorzystania etnograficznej egzemplifikacji tez stawianych w przywołanym poemacie. On sam operuje językiem wpisanym w literacką i filozoficzną tradycję. Korzysta z zalet intertekstualnych przywołań, uruchamiając dialog Camusa z Dostojewskim. Posługuje się też analogiczną do poetyki filmu kompozycyjną metodą zestawienia fragmentów, oczywiście – podobnie jak w *Pieskim świecie* – połączonych w sposób przemyślany, a nie przypadkowy. Rolę synekdochy kultury wierzącej jeszcze w upadek, a więc i w człowieka, pełni w utworze Różewicza *La Chute* Camusa. Kulturę radykalnego, pełnego drwiny zwątpienia symbolicznie uosabia Stawrogin. Swoiste kompromitujące powtórzenie „wertikalnego” grzechu w poemacie przynosi także, skontrastowane z prawdziwym „upadkiem”, wspomnienie „horyzontalnego” występku dzieci, kradnących gruszki i rzucających je wieprzom tylko dlatego, „że nie było wolno” (*Spadanie*, TT, VIII, 390).

⁵⁰ Z ekranu płynie gorzki komentarz: „Pewnego dnia Aborygen schodzi z gór. W miarę przybliżania się do wybrzeża w kilka dni zdobywa doświadczenia z setek wieków. Aborygen kończy podróż na siatce wokół lotniska w Port Moresby, nie znając wyjaśnienia dla zbyt szybko zdobytej wiedzy. Wtedy też powstał „Cargo Cult” – religia czarterów. Każdego dnia dziesiątki samolotów pokonuje trasę transoceaniczną, łączącą Hong Kong i Australię. Zatrzymują się w Port Moresby. Świątynie czarterów są wszędzie. Oto jedna z nich. Jej ołtarz wznosi się na trzech tysiącach metrów. Pseudosamolot dotyka pasa startowego. Na drugim końcu jest wieża kontrolna, ale tubylcy z plemienia Rozo i Mekeo czekają aż jakiś samolot wyląduje na tym pasie, przyciągnięty przez bambusową atrapę. Samoloty pochodzą z rajy. Wysyłali je przodkowie. Sprytni biali złodzieje przechwytyują samoloty, przyciągając do wielkiej pułapki Port Moresby. Doktryna kultu czarterów brzmi: «Zbuduj lotnisko i ufnie czekaj. Pewnego dnia przodkowie odkryją oszustwo i skierują samolot na właściwy pas. Wtedy będziesz bogaty i szczęśliwy». Czekają więc nieruchomo ze wzrokiem skierowanym w niebo. Przecież za górami nic nie ma. A więc wielkie ryczące ptaki muszą pochodzić z rajy. W rajy są tylko ich zmarli, czyli tylko oni mogli zbudować samoloty. Duchy nie znają białego człowieka, a więc samoloty z cudownym ładunkiem są przeznaczone dla nich. Ludzie ci opuścili swoje wioski, przestali pracować, spokojnie czekają u wrót nieba.”

Pozostawiam szczegółowy opis tego skądinąd wartego wnikliwej interpretacji utworu Różewicza, ponieważ interesuje mnie tu jedynie jeden jego ściśle określony wątek rozgrywający się na marginesie opowieści o zesakralizowanym świecie, powielającym w różnych geograficznych i kulturowych przestrzeniach te same komercyjne klisze.

Jacopetti i Cavara, a także Różewicz uprawiają w swych tekstach pokrewną krytykę kultury, wielokrotnie już przynajmniej w odniesieniu do autora *Walentynek* opisywaną i w gruncie rzeczy dość dziś oczywistą. Na jej tle zarówno włoscy filmowcy, jak i polski poeta stawiają – powtórzę – pytanie o status sztuki współczesnej oraz – co stoi w centrum moich rozważań – o współczesny status obrazu. W konsekwencji także o ocenę jego przydatności, a więcej nawet stosowności jako narzędzia sztuki i krytycznej refleksji nad kondycją współczesnego człowieka i stanem kultury. Kwestia statusu obrazu postawiona zostaje w centrum opowieści o pełnym sprzeczności zawieszeniu ludzkiej kondycji między *sacrum* i *profanum*. Różewicz notuje:

Mondo Cane
dlaczego ten obraz zrobił na mnie
wielkie wrażenie rosnące jeszcze
ciągle rosnące
Mondo Cane ein Faustschlag ins Gesicht
Mondo Cane film bez gwiazd
Mondo Cane
ludzie tam jedzą tańczą zabijają zwierzęta
„robią miłość” tańczą modlą się konają
kolorowy reportaż
o agonii
o agonii starych ludzi
o kuchni chińskiej
o agonii rekina
o przyprawach
o uśmiercaniu starych
samochodów
pamiętam zgniatanie form
zgniatanie metalu
pisk i zgrzytanie
unicestwienie karoserii
metalowe wnętrza samochodu
cmentarz samochodów
**jeszcze jeden sposób malowania
obrazów w takt niebieskiej muzyki**
w Paryżu odciskanie ciała na białych płótnach
chusta świętej Weroniki

oblicze sztuki

usta milionerów usta ich kobiet
smażone mrówki larwy owadów
czarne kopczyki na srebrnych misach
wargi jedzących
czerwone wargi w Mondo Cane
świejące czerwone wargi wielkie
poruszają się w Mondo Cane

(*Spadanie*, TT, VIII, 393-394, podkr. – A.S.).

Bohaterem sceny z filmu, na którą Różewicz zwrócił uwagę jest – jak powiedziałyby Hans Belting – artysta, który całkowicie „przejmuje panowanie nad obrazem i szuka w sztuce zastosowania dla swego metaforycznego rozumienia świata”⁵¹. Obce jest mu myślenie o artystycznym przedstawieniu poza granicami estetyki, w porządku – jak można by to określić – uobecnienia, a nie tylko reprezentacji⁵². Włoscy dokumentaliści nie pozwalają nam tego faktu przeoczyć. Opisują i oceniają:

Mistrz Yves Klein jest gotowy. Muzyka odpowiednio go nastroiła. Modelki pokryte niebieską farbą są żywymi pędzlami. Użyje ich, żeby dać upust twórczej gorączce kreującej barwne formy. Tak macie rację, ultramaryna to ulubiony kolor Kleina. Tak naprawdę niebieski to jedyna forma i barwa tego artysty. Jego niebieskie obrazy są rozrywane w Paryżu. Niebieskie jest dzieło, które filmujemy. Znamcy już się domyślili, że praca jest cała w niebieskiej tonacji. Niebieskie pędzle ludzkie zostawiają odciski na płótnie, ale to Klein nimi dyryguje, emanując fluidami geniuszu. Mieliśmy zaszczyt oglądać proces powstawania arcydzieła. Cena tylko 4 miliony franków.

Ironia przedstawionej sceny nie pochodzi z „wnętrza” powstającego na naszych oczach malowidła. Yves Klein, czeski artysta, którego działania możemy oglądać, tworzy przecież z głęboką powagą, a jego przekonanie zdają się dzielić zarówno krytycy, jak i odbiorcy gotowi zapłacić za powstałe dzieła astronomiczne kwoty. Hiperbolizacja wzniosłości, jakiej nie sposób tu przeoczyć, rodzi efekt całkowicie przeciwny do założonego. Nic dziwnego, że w krytycznym spojrzeniu Jacopettiego i Cavary, a także Różewicza, owocuje gorzką ironią. Dostrzegają oni porażającą pustkę i – mówiąc językiem autora *Spadania* – horyzontalność takiej formy sztuki, która przejmuje bez wahania, zawłaszcza i degradowuje głębokie, choć w XX wieku także daleko nieoczywiste,

⁵¹ H. Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010, s. 23.

⁵² Przeciwstawienie tego używam w sposób, w jaki rozumie je M.P. Markowski. Zob. tegoż, *Pragnienie obecności*, dz. cyt.

znaczenia wpisane w tradycję *veraikonu*. Klein przenosi wyraźnie sens „nienamalowanego ludzką ręką”, „prawdziwego obrazu”, opartego wszak o zasadę metonimii, a nie metafory (znaczenie nie tyle nawet budowane, ile czerpane spoza porządku sztuki), na akt artystycznej kreacji, a *eo ipso* na samego siebie, jako twórcę reżyserowanego performance’u. Włoscy filmowcy jednoznacznie obnażają pustkę, by nie powiedzieć komiczne uzurpatorstwo tego swoiście zawłaszczającego zabiegu. Przytoczony powyżej opis i komentarz nie zostawiają tu cienia wątpliwości. Podobnie zdaje się sędzi Różewicz. „[W] Paryżu odciskanie ciała na białych płótnach/ chusta świętej Weroniki/ oblicze sztuki” – zapisuje – dystansując się wyraźnie wobec zdesakralizowanego oblicza współczesnego obrazu, który już dawno przejął i przypisał sobie to, co niegdyś pozwalało przedstawieniu stać się przedmiotem kultu – czyniło relikwią, a przynajmniej ikoną tego, co boskie. Podobne w wymowie fragmenty odnajdziemy także w późniejszej twórczości autora *Spadania*. Tak charakterystyczny dla popkultury zalew obrazów Różewicz nieraz przedstawia jako skonstrastowany, by nie powiedzieć antynomiczny wobec utrwalonego w kulturze chrześcijańskiej myślenia o obrazie jako konsekwencji Wcielenia. „Wcielenie zakłada przedstawienie” – pisała Ewa Kuryluk w książce *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*. Autor *Płaskorzeźby* w niezwykle ważnym wierszu, stanowiącym komentarz do tezy o śmierci poezji, dość czytelnie odwołuje się do tego wątku. „czy nie rozumiesz Piotrze [...] – pisze w poetyckim dialogu – wyjawilem Ci tajemnicę/ wcielonego słowa/ ale Ty nie dosłyszałeś/ akurat odwróciłeś głowę/ za oknem dzwonił tramwaj/ w telewizorze zjawił się Kaczor Donald” (*Do Piotra*, P, X, 293–294).

Przywołany tu już Belting, opisując w swojej szeroko dyskutowanej książce *Kult i obraz*, poświęconej historii malowidła przed epoką sztuki, „fascynujący proces, w którego następstwie średniowieczny obraz kultowy stał się nowożytnym dziełem sztuki”⁵³, przedstawiał dzieje, powody i konsekwencje stopniowej emancypacji obrazu z przypisanego mu pierwotnie pragnienia obecności. Ukazując jako z gruntu odmienne, by nie powiedzieć antynomiczne, te dwa sposoby funkcjonowania obrazu – raz jako uzasadnionego przez Wcielenie przedstawienia „nienamalowanego ludzką ręką”, które uobecnia to, co absolutne i święte i, z drugiej strony, jako autonomicznej metafory, nad którą bezwzględna władzę sprawuje malarz, późniejszy autor *Antropologii obrazu* pisał:

Podmiot ery nowożytnej, wyobcowujący się ze świata, postrzega ów świat rozszczępiony na to, co jedynie faktualne, oraz na ukryty sens metafory. Dawny obraz nie dawał

⁵³ H. Belting, *Obraz i kult*, dz. cyt., s. 23.

się do niej sprowadzić, lecz rościł pretensje do bezpośredniej oczywistości zjawiska i sensu.

Ten sam obraz jawi się teraz jako symbol archaicznego odczuwania życia, w którym zawierała się jeszcze obietnica harmonii świata i podmiotu. Jego miejsce zajmuje sztuka, która między widzialnym zjawiskiem obrazu a jego rozumieniem przez widza umieszcza nową płaszczyznę sensu: zastrzeżona jest ona dla artysty, który poddaje obraz swej władzy jako przejaw sztuki⁵⁴.

Dostrzegając tę zasadniczą odmienność, opisywaną zresztą także przez wielu innych historyków sztuki i kultury⁵⁵, Belting przekonuje jeszcze, iż konsekwencją badawczą winna być „argumentacja historyczna”, czyli – jak mówi – śledzenie obrazów w kontekście, w którym odgrywały one swoją prawdziwą rolę⁵⁶. Czyż nie w podobny sposób każe nam o obrazie (także o metaforze i, szerzej, estetyce) myśleć Różewicz? Czyż wartościowanie, jakim posługuje się, obcując ze sztuką czy to malarską, czy poetycką nie jest właśnie pochodną namysłu nad rolą przydawaną obrazowi (estetyce) w określonym momencie historycznym, tak silnie i bezwzględnie determinującym ludzki los? Autor *Spadania* wielokrotnie przekonuje przy tym, że od rozwoju estetyki ważniejsze wydają mu się potrzeby człowieka.

Wyrzuc wszystko. Jeśli nie zrobisz poezji, która będzie nową funkcją egzystencji ludzkiej, to funta kłaków wszystko niewarte⁵⁷.

Przytoczonymi powyżej słowami Różewicz podsumowywał w jednym z wywiadów⁵⁸ walkę, jaką toczył w sobie, oddając się na przemian bądź to fascy-

⁵⁴ Tamże, s. 22–23.

⁵⁵ Zob. B. Dąb-Kalinowska. *O dwóch sposobach wartościowania ikon*, w: tejsze, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000; A. Sulikowska, *Ciała, groby i ikony. Kult świętych w ruskiej tradycji literackiej i ikonograficznej*, Warszawa 2013; J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011 (tu szczególnie cz. 2: *Natura obrazów*).

⁵⁶ Zob. H. Belting, *Obraz i kult*, dz. cyt., s. 10. Beltinga bardziej niż myślenie o malowidłach w kategoriach przemian stylistycznych, w jakich były wykorzystywane, interesują pytania o rolę obrazu, „przejawiającą się w praktykach symbolicznych”, do jakich obrazy były tworzone. Zajmuje go koncepcja obrazu w ujęciu antropologicznym.

⁵⁷ T. Różewicz, *Wbrew sobie*, dz. cyt., s. 98–99.

⁵⁸ Podobny sąd wyrażony szczegółowiej znajdujemy w rozmowie z Konstantym Puzyną. Różewicz wyjawia w niej sposób, w jaki interesują go problemy konwencji dramaturgicznych. Nie żał mu czasu „[n]a konsekwentne rozwijanie pewnych idei teatralnych. Nie idei w sensie teoretycznym, nawet takim jak u Chwistka, który mówił, że każda scenka w przedstawieniu powinna być tak pisana, żeby nawet wyrwana z przedstawienia była sama w sobie autonomicznym, małym teatrykiem. [...] Ale dla mnie ważne jest ucieleśnienie w tekście, w słowie tych przeczuć, tych intuicji obrazowych, ruchowych... To nie jest

nacjom literackim, bądź też rezygnując z poczynionych przy okazji rozpoznań, w imię tego, co wydawało się ważniejsze jako sprozaizowana potrzeba chwili⁵⁹. „Z jednej strony – historia sztuki, z drugiej strony – wszystko gównem warte. Nihilista – optymista – nihilista” – podsumowywał kilka zdań dalej poeta.

Powodem odrzucenia, walki Różewicza z obrazem, jest zazwyczaj odkrycie przypisywanej mu aktualnie roli, jako przedstawienia całkowicie autonomicznego, nieprzylegającego do egzystencjalnej traumy człowieka współczesnego. Jest nim także jałowe efekciarstwo artystycznych przedstawień, nad którym całkowitą władzę sprawuje autor, używający – jak Klein – sprofanowanych klisz niegdyś „prawdziwych obrazów” do swoich własnych, autoprezentacyjnych celów, świadczące – pokazuje Różewicz – o całkowitej już niemal horyzontalności promowanych przez współczesność form kultury. Poeta zgodziłby się zapewne z Baudrillardem, iż w ten sposób uprawiana sztuka przedstawień sama stała się paradoksalnie obrazoburczą. „Nowoczesny ikonoklazm – pisze autor *Spisku sztuki* – nie polega już jednak na niszczeniu obrazów, lecz na ich fabrykowaniu, mnożeniu obrazów, w których nie ma już nic do zobaczenia”⁶⁰.

Na przekór tym trendom autor *Spadania* w swej własnej liryce nie przestaje poszukiwać takich narzędzi poetyckiego i obrazowego wyrazu, które pozwoliłyby mu jeśli nie ziścić, to przynajmniej zasygnalizować pragnienie odnalezienia słów, które mogłyby stać się żywym obrazem cierpiącego człowieka. Pełnić rolę faktu, a nie tylko przedstawienia.

[...] wydaje mi się – zdradza Różewicz to pragnienie w rozmowie z Adamem Czerniawskim, opublikowanej w „Oficynie Poetów” w 1976 roku – że w niektórych moich utworach słowo jakby stawało się ciałem. Mam takie wrażenie... myślę, że niektóre utwory stały się czymś więcej niż tekstami⁶¹.

pantomima. Ja chcę wszystkiego – i to jest najgorsze! – w słowie, przy pomocy słowa robić. I to komunikatywnego, zrozumianego, potocznego nawet. I dlatego na przykład dla mnie wiersz, który narzuca pewną konwencję, w jakiś sposób oszukuje, bo mówi rytmicznie, podrzuca coś aktorowi, a w tym rytmie wiersza leje się woda, pustka umysłowa i teatralna. I tutaj wiersz oszukuje, bo unosi rytmem, przyciskami, rymami, nadaje rangę pustce albo takim komunałom i banałom, że włosy na głowie wręcz powstają. A wygadane to wierszem, wykrzyżane – «wstrząsa» [...]. Zob. tamże, s. 54–55.

⁵⁹ Pisał Różewicz: „ja cenię człowieka, który umie stworzyć doskonałą poezję, cenię jego sztuk, ale żywię jednocześnie niechęć do estetyki i umowności, do samej poezji, która przecież potrafi przetrwać swego twórcę”. Zob. tamże, s. 10.

⁶⁰ J. Baudrillard, *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006, s. 51.

⁶¹ T. Różewicz, *Wbrew sobie*, dz. cyt., s. 99. Różewicz wypowiedział te słowa w odpowiedzi na pytanie o realny wpływ jego liryki na życie. Mówi, że jego wiersze przestały być wier-

Dodać należy już tylko jedno. Różewiczowskie słowo, stające się ciałem, wymykające się ograniczeniom tekstu, nie przekracza, nie pokonuje nigdy ostatecznie granicy oddzielającej ludzkie od absolutnego i metafizycznego, choć w późnej twórczości poety coraz wyraźniej zdaje się ku temu zmierzać. Pozostaje jedynie (a może aż) *veraikonem* ludzkiej traumy i twarzy – nie Boga, „który odszedł z tego świata/ nie umarł” (*Nauka chodzenia*, W, X, 251). Jednak może właśnie dlatego ikonoklastyczne tezy zostają przez poetę wypowiedziane w jawnie prowokacyjnym geście. Po to wszak, by je w ciągłym wysiłku budowania poezji jako „otwartej rany” (*Liryki lozańskie*, TT, VIII, 326), w wysiłku milczenia i wypowiedzania słowem „wewnętrznego obrazu”, wciąż na nowo, w kaleki, cielesny sposób przekraczać.

szami, w zamian weszły w „krwioobieg życia pewnego pokolenia”. Tę faktyczność, można w kontekście interesującej mnie tezy poetologicznej rozumieć szerzej. Także chrystologiczna fraza o „słowach, które stają się ciałem” podpowiada tu sensy głębsze.

Twarz poety. O kilku motywach narcystycznych w twórczości Tadeusza Różewicza

Twarz poety

Ależ ja nigdy nie byłem do TEGO podobny! – Skąd Pan wie? Czym jest owo „pan”, do którego miałby pan być podobny czy niepodobny? Gdzie je znaleźć? W jakim morfologicznym czy też ekspresyjnym wzorcu? Gdzie jest pańskie prawdziwe ciało? Jest pan jedyną osobą, która może pana zobaczyć tylko na obrazku, nigdy nie widzi pan swoich oczu, nie licząc tępego spojrzenia w lustro albo obiektyw (chciałbym tylko zobaczyć moje oczy, gdy na ciebie patrzę): nawet, a raczej przede wszystkim dla własnego ciała skazany jest pan na porządek wyobrażenia¹.

W taki sposób Ronald Barthes komentuje jedno z własnych zdjęć zamieszczonych w osobiwej próbie autobiografii *Roland Barthes*. Francuski pisarz zauważa, że nasza twarz istnieje poza naszym spojrzeniem. Skazanie na porządek wyobrazeniowy, o którym pisze Barthes, wykorzystując retorykę Lacana, ujawnia próbę ucieczki „ja” z zawłaszczających oków pisma i obrazu. Pragnienie Barthesa: „chciałbym tylko zobaczyć moje oczy, gdy na ciebie patrzę” łączy się z pragnieniem Różewicza, który z jednej strony chciałby zobaczyć w poezji rysy własnej twarzy, a z drugiej dąży do ucieczki przed wszelką formą uchwycenia własnej jednostkowości. Różewicz bawi się własnymi wizerunkami, wymyka się wszelkim przyporządkowaniom, co widać chociażby w *Płaskorzeźbie*, w której znajdziemy zdjęcia przedstawiające Różewicza jako poetę śmietnika

¹ R. Barthes, *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2011, s. 46.

i poetę-olimpijczyka. Te wizerunki wskazują, że wszelka próba zatrzymania się przy jakimkolwiek obrazie, mającym ujawnić nieredukowalną jedność, okazuje się dla Różewicza niewystarczająca, konieczna do przekroczenia. Podmiot utworów Różewicza pragnie zaznaczyć własną jednostkowość i niepowtarzalność, mimo że jest on na zawsze spóźniony w spotkaniu z sobą samym. W jednym z utworów poeta napisze:

twarz poety
otwarta pełna ciszy

twarz ta sama
i zupełnie inna

ze ściany
patrzy na mnie
maska

twardym
pustym
okiem

(*Twarz ta sama, RE, IX, 40*).

Różewicz inscenizuje refleksję nad samym aktem widzenia i bycia oglądanym. „Ja” liryczne mówi tutaj o twarzy, która jest „otwarta”, „ta sama i zupełnie inna”, gdyż wymyka się wszelkim formom reprezentacji. Twarz jako figura tego, co najbardziej intymne i własne zostaje w wierszu uwięziona w kadrze spojrzenia. Bycie wydanym na pastwę spojrzenia, staje się destabilizujące i wywłaszczające z wygodnego bycia u siebie. Maskę włącza podmiot w swoją grę dominacji i podporządkowania. W dyskursie Różewicza odsyła do samego aktu pisania. Oznacza ona sieć języka, w którą zanurza się wyobcowany podmiot. Odsyła też do pojawiającego się w dziele Różewicza motywu maski pośmiertnej (choćby w wierszu *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*). Akt twórczy jest świadectwem dążenia do doskonałej reprezentacji siebie, staje się gestem – by posłużyć się pojęciem Paula de Mana badającego autobiografię – „od-twarzania”², dosłownego odarcia z rysów indywidualności. Ten gest „powtarza” sam Różewicz, dla którego pisanie to nieustający ruch odnajdywa-

² P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 106–124. Jak pisze belgijski badacz: „Zajmując się autobiografią, zajmujemy się nadawaniem i pozbawianiem oblicza, twarzą i od-twarzaniem, figurą, formą, deformacją” (s. 118).

nia i jednoczesnego tracenia „ja” w dyskursie, które wiąże się z pragnieniem obecności.

Próba autoportretu

Nietrudno zauważyć, że bohater utworów Różewicza często przegląda się w lustrze. To spojrzenie poety odsyła do mitologicznej opowieści o Narcyzie – jednej z podstawowych narracji dotyczących kształtowania się nowoczesnej podmiotowości – która w imaginariu Różewiczowskim wiąże się z kategorią autoportretu. *W zadaniu domowym* poeta napisze:

nie opisuj Paryża
Lwowa i Krakowa

opisz swoją twarz
z pamięci
nie z lustra

w lustrze możesz pomylić
prawdę z jej odbiciem [...]

opisz swoją twarz
i podziel się ze nią
jej zmiennym wyrazem

nie czytałem
w poezji polskiej
dobrego autoportretu

(*zadanie domowe*, ZF, IX, 388).

Formuła autoportretu, którą proponuje Różewicz, zakłada niemożność ujrzenia samego siebie. Naznaczona jest zatem pierwotnym zaślepieniem i nieobecnością, wiąże się z pracą świadomości, którą cechuje pęknięcie, niemożność scalenia w obraz. W przeciwieństwie do lustrzanego odbicia, doświadczeniem autoportrecisty staje się negatywność warunkująca powstanie dyskursu³. Lustro to synonim uwięzienia w świecie wyobraźniowym, iluzja

³ O sposobach konstruowania autoportretu w nowej poezji polskiej pisał P. Michałowski, *Niewyraźalność siebie a poetycki autoportret negatywny*, w: *Literatura wobec niewyraźalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 313–328.

doskonałego utożsamienia z wizerunkiem siebie jako całości. Pamięć, przeciwstawiona lustru, będzie dla Różewicza sposobem „odpominania”, odzyskiwania tożsamości, a także zdobywania dystansu do wszelkich form reprezentacyjnych w przeciwieństwie do jednego zwierciadlanego obrazu. Pamięć otwiera możliwość zwielokrotniania, interpretowania i „prze-pisywania” siebie nie w kategoriach „całościowego” obrazu, lecz w kontekście znaczeń zoogniskowanych wokół pęknięcia, fantazmatycznego rozbitcia. Rację ma zatem Tomasz Kunz, kiedy pisze:

Poetyka literackiego portretu realizuje się natomiast za pośrednictwem strategii performatywnej, która nie zakłada żadnej formy uprzedniej wobec tekstu i niezależnej od niego samoświadomej podmiotowej obecności. Zatem własną twarz trzeba tu nie tyle opisać, ile raczej napisać⁴.

Gest autoportretowania pojawia się we wcześniejszym okresie twórczości Różewicza i łączy się z doświadczeniem wojny. W *Spojrzeniach* poeta ironicznie zaznaczy: „Z reszty słów, jakie mi zostały, skreśliłem ten mały portrecik, który przekazuję ludziom żywym./ To jest głowa domu głowa cukru głowa świata/ ta głowa była długo prawą ręką lewą nogą/ ta biedna głowa była/ ta głowa była stołkiem skorupką siedzeniem [...] do głowy tej włożono wpakowano wsadzono wbito”. Po tych słowach następuje enumeracja dowolnie skojarzonych pojęć, które łączy jedynie alfabetyczna kolejność: „[...] imperium impotencja ineksprymable Infanty infuła” (obydwa cytaty: F, VIII, 107.). „Portrecik”, o którym mówi Różewicz, jest maską (znakiem martwoty) skrywającą poczucie bólu, pozwalającą na komunikację z innymi. Wylczenie, będące próbą słownikowego scalenia świata, który utracił ontologiczną jedność, usiłuje zamaskować traumatyczną ranę podmiotu przez przyjęcie przez niego zewnętrznych struktur języka i kodu symbolicznego mającego podtrzymać relację z rzeczywistością. Jednak enumeracja pozbawiona jest sensotwórczej mocy, wskazuje na nieodwracalne poczucie obcości, utratę⁵.

Ironiczne sformułowanie „skreśliłem swój portrecik” kwestionuje zatem możliwość stworzenia autoportretu. Autoportret jest niemożliwy, gdyż miałby

⁴ T. Kunz, *Zasnuwanie pustki. Wokół projektu poetyckiego autoportretu Tadeusza Różewicza*, w: *Oblicza Narcyza. Obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Krotowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008, s. 390. O autoportrecie w kontekście dyskursu autobiograficznego Różewicza pisałem w książce *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008, s. 25–54.

⁵ Na wylczenie jako figurę dyskursu melancholijnego wskazuje M. Bieńczyk, zob. te goż, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012, s. 38–44.

prezentować „mocną” podmiotowość, zakorzenioną w rzeczywistości i języku. Skreślony portret to portret uszkodzony, zarysowany bądź pobieżny szkic, utworzony naprędce, który będzie zaświadczał o utracie „ja”.

W tekstach Różewicza bohaterowie miewają kłopoty z poczuciem granic własnego ciała, niejednokrotnie odczuwają obcość wobec niego, „rozpoznają” siebie poza jednoczącym spojrzeniem lustrzanym. Taka sytuacja jest znakiem kryzysu podmiotu, podlegającego wewnętrznemu wywłaszczeniu. *W najpiękniejszym mieście świata* narrator w taki sposób opisuje obrazy M. (jak nazywa bohaterkę, której pierwowzorem była Maria Jarema):

Przecież to były jej autoportrety. Malowała historię swojego organizmu. Czy nikt nie zauważył, że M. malowała swoje ukryte wnętrze i rozwijającą się w nim chorobę. Były to obrazy tkanek i komórek oglądane przez mikroskop. Takich aktów nie malowali jeszcze nigdy. Ciało rozłożone na komórki, włókna nerwowe, naczynia krwionośne. Były to tablice jakby wyjęte z nieznanego podręcznika biologii, z atlasu anatomicznego (*W najpiękniejszym mieście świata*, I, 147–148).

Obrazy bohaterki, nazywane przez narratora autoportretem i aktem, nie tworzą jednolitego wizerunku „ja”, lecz są próbą wniknięcia w obcy (nie ludzki) żywioł materii. Na portretach, które ogląda narrator, nie ma twarzy. Różewicz odsłania więc umowność wszelkiej formy artystycznej.

Poeta dokonuje demontażu kulturowo usankcjonowanych pojęć: wewnątrz (duch), zewnątrz (ciało). Pęknięta powierzchnia ciała nie kryje jakiegoś odwołującego się do transcendencji ośrodka ludzkiego istnienia (duszy, serca), lecz pulsuje rytmem „otwartej cielesności”, pozbawionym konturów stałości. Ciało otwarte to obszar prezentacji nie głębin duchowych, lecz „żywej” cielesności, naznaczonej piętnem choroby. Akt i autoportret nie służą tutaj do konstruowania męskiej przyjemności. Wskazują, że ciało kobiece nie może być sprowadzone do obiektu pożądania, staje się miejscem wydarzającej się katastrofy.

Spojrzenie Narcyza

W utworze *Tarcza z pajęczyny* Różewicz odwoła się do postaci Narcyza poprzez nawiązanie do obrazu Caravaggia. Jak trafnie zauważa Dorota Wojda: „W Różewiczowskiej ekfrazie powracają kluczowe wątki opowiadania: twarzy, kontemplacji obrazu, odcięcia od świata, bezruchu”⁶. Poeta pisze:

⁶ Zob. D. Wojda, „*Tarcza z pajęczyny*”. *Mimesis Różewicza jako naśladowanie twarzy*, w: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007, s. 106.

Młodzieniec pochylony nad czarnym lustrem wody wpatruje się w leżącą tam
twarz umarłego swoją
twarz z zamkniętymi oczami profil na tle
srebrniejącej sukni usta rozchylone niksująca czerwień
na wargach cień
w oczodole
samotność odcięcie od świata
ograniczenie się do swego odbicia
przecucie współczesnego
człowieka

(*Tarcza z pajęczyny*, I, 254).

Narcyz włoskiego malarza jest absolutnie sam, odcięty od świata zewnętrznego, jego odbicie staje się pułapką. Na obrazie Caravaggia spojrzenie zostaje przeszyte przez pragnienie cielesności, miłosnego zespolenia. Dłonie bohatera dotykają swojego odbicia, zaciera się więc granica między Narcyzem a jego odbiciem, spojrzeniem a dotykiem. W wierszu Różewicza uwaga skupiona jest na samym odbiciu, co zmienia optykę spojrzenia. Lustro wody w wierszu jest czarne, naznaczone spojrzeniem zapowiadającym śmierć. Twarz Narcyza w odbiciu jest twarzą martwą, kreśloną przez poetę za pomocą opozycyjnych znaczeń. Narcyz ma otwarte oczy, a w odbiciu są one zamknięte („wpatruje się w leżącą tam twarz/ umarłego swoją”). Rozchylone usta młodzieńca w odbiciu bledną, tracą kolor. Poeta inscenizuje zatem sam ruch zanikania „ja”. Rozrzedzenie barw („niksująca czerwień”, „srebrniejąca suknia”) może znaczyć, że bohater przygląda się sobie i widzi, że umyka reprezentacji, odsuwa się w nieobecność – myli siebie z lustrzanym odbiciem, przez co akt utożsamiania staje się czystym aktem szaleństwa.

W twórczości Różewicza to, co się mieści w orbicie narcystycznego spojrzenia, jest piętnem rozpadu, jako że reprezentacja nie odsyła do pierwowzoru: „a ty/ kiedy patrzysz na siebie/ co widzisz?// widzę człowieka stworzonego/ na obraz i podobieństwo boga/ który odszedł” (*Obraz*, OT, IX, 162). Podmiot nie jest zdolny do samoidentyfikacji w geście introspekcji i przypomnienia: „a ty sam/ zapatrzony w siebie/ powiedz co widzisz// nie wiem/ nie pamiętam” (***) *Wszystkie obrazy kazałem...*⁷). Odbicie nie prowadzi do autopoznania oświetlonym światłem rozumu ani też jasnością upragnionego ciała. Spojrzenie Narcyza jest w wierszu Różewicza spojrzeniem naznaczonym brakiem, przywołuje i „uobecnia” śmierć.

⁷ T. Różewicz, *Poezja*, t. 2, Kraków 1988, s. 456.

Zwierciadło Rembrandta

W poemacie *Zwierciadło*, który można czytać jako wiersz o granicach autoprezentacji, Różewicz odwoła się do dzieła Rembrandta *Autoportret jako śmiejący się Zeuksis*, powstałego około 1662–1663 roku. Różewicz w elegijnym tonie pisze:

po latach zgiełku
niepotrzebnych pytań
i odpowiedzi
otoczyła mnie cisza

cisza jest zwierciadłem
moich wierszy
ich odbicia milczą

Rembrandt
w powijakach starości
bezzębny
przeżuwa mnie
śmieje się
odsłonięty
w Wallraf Museum

czemu nie zostałeś
niemową malarzem
Nikiforem Krynickim

wyniszczone przez czas rysy
rysują naszą wspólną
twarz

twarz którą widzę teraz
widziałem na początku
ale jej nie przewidziałem

lustro ukryło ją w sobie
żywe młode

teraz poczerniałe
martwe
umiera
bez odbicia

światła
oddechu

(*Zwierciadło*, ZFR, X, 36–37).

Jak przypomina Magdalena Śniedziewska, Zeuksis umarł ze śmiechu podczas malowania obrazu Afrodyty na zamówienie staruszki, która jednocześnie posłużyła za modelkę przy tworzeniu wizerunku pięknej bogini. Na obrazie Rembrandta widzimy dwie twarze – jedna z profilu, w lewym górnym rogu obrazu, ledwie widoczna, druga to twarz śmiejącego się w naszą stronę malarza⁸. Ta pierwsza pozbawiona jest indywidualności, przypomina maskę. Pojawiająca się na pierwszym planie oblicze Rembrandta staje się figurą autoironiczną, zapowiada nieuchronność śmierci. W uśmiechu Rembrandta odnajduje więc Różewicz także śmiech z własnej *praxis* poetyckiej, z beznadziejnych prób budowania literackiego autoportretu.

Figura lustra w tym utworze – według Andrzeja Zawadzkiego – nie jest znakiem „pełnego odzwierciedlenia, neutralnego medium reprezentacji”⁹. Różewicz sprowadza powierzchnię lustra do powierzchni pozbawionej światła, które niczego nie odbija, traci więc moc prezentacji. Lustro wskazuje – zdaje się mówić Różewicz – na śmierć mojego wizerunku, imienia. Spojrzenie w lustro jest chybione. Doświadczenie siebie jest zatem doświadczeniem utraty, własnego zanikania.

Sformułowanie „nie przewidzieć” prowadzi przez swą etymologię do wykorzystanych już w tym fragmencie form czasownika „widzieć”. Tak więc metafory „wzrokowe” ewokują skojarzenia tradycyjnie łączone z wiedzą. Odsyłają one do dobrze znanego z psychoanalizy stadium lustra – konstytutywnego i niezbędnego etapu dla kształtowania się podmiotowości. Stadium lustra pozwala na dostrzeżenie siebie w kategoriach wyobrazeniowej całości. Utożsamienie z własnym odbiciem jest równocześnie utożsamieniem z idealnym „ja” (odbiciem lustrzanym), wkroczeniem w porządek wyobrazeniowego,

⁸ M. Śniedziewska, *Rembrandt w zwierciadle Różewicza*, w: *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011, s. 250–252. Trafnie spostrzegła badaczka: „Nie należy bowiem zapominać, że o ile Rembrandt, jako postać autoportretu, odwraca wzrok od modelki i kieruje spojrzenie w stronę widza, wraz z którym wyśmiewa jej wątpliwą urodę i podeszły wiek, o tyle stojący przed prawdziwymi sztalugami Rembrandt, malujący własny portret, spogląda w lustro i dostrzega także swoją starość. Śmiejąc się z kobiety, wyśmiewa również siebie” (tamże, s. 251).

⁹ A. Zawadzki, *Słabość i ślad w poezji Tadeusza Różewicza*, w: tegoż, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 311. Dla badacza kategorie rysy i śladu wiążą się z konstruowaniem „słabego” podmiotu w dziele Różewicza.

w którym to zasada istnienia nieodzownie zostaje skontaminowana z zasadą postrzegania. Narcystyczne przedstawienie w lustrze staje się zarówno aktem wyzwolenia z poczucia pokawałkowania ciała, jak i czymś radykalnie wyobcowującym, bo obraz scalający „ja” jest czymś zewnętrznym. Ustanowienie „ja” jest więc aktem sprzecznym: z jednej strony wyzwala z poczucia dezintegracji, a z drugiej tworzy iluzoryczną stabilność podmiotu, zapominającego o pierwotnym poczuciu rozpadu¹⁰.

Wiersz Różewicza jest także rozbity, przepołowiony przez lustro, rozumieć więc go trzeba jako napięcie między słowem a milczeniem – próbę przekroczenia tego porządku: „cisza jest zwierciadłem/ moich wierszy/ ich odbicia milczą” (*Zwierciadło*, ZFR, X, 36). Literatura staje się grą lustrzanych odbić, maskowania się. Odwołanie do obrazu pojawia się w miejscu, w którym słowo poetyckie dochodzi do granic możliwości, zawodzi i nic nie znaczy jak pisze Różewicz: „Poezje chodzą w maskach. Kostiumach. Ale przechodzą lata i maski spadają. Ukazuje się człowiek. Prawdziwe jego oblicze. Ale są to utwory nieliczne. Ostatnie” (*Kto jest ten dziwny nieznajomy*, III, 33). W tym utopijnym myśleniu Różewicza ujawnia się gest żałobnika, wiersze są utworami elegijnymi, żałobnymi, bo antycypują własną śmierć: „wyniszczone przez czas rysy/ rysują nasza wspólną/ twarz” (*Zwierciadło*, ZFR, X, 36). W wierszu rozpoczynającym się od słów „O świecie światło...” to właśnie twarz innego (w tym przypadku matki) uświadamia skandal śmierci:

O świecie światło
rysuje węglem
ziemistą twarz
matki [...]
w oknie widzę niebo
w niebie słońce
dokoła stoją wasze twarze
ich rysy
nie będą już powtórzone
(*** *O świecie światło...*, TT, VIII, 322).

Technika rysowania węglem wykorzystywana jest głównie do szkiców i prac niewymagających dokładnego odwzorowania wielu szczegółów. Rysowanie

¹⁰ Zob. J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, w: tegoż, *Ecrits I*, Paryż 1966, s. 89–97. O Lacanowskiej koncepcji lustra i jej powinowactwach z myślą Freuda pisze obszernie P. Dybel, *Ocaleni w lustrze. O wczesnej koncepcji „stadium lustra” Jacquesa Lacana*, w: tegoż, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 225–242.

wanie węglem zagrożone jest rozmazaniem, niewyrazistością. Obraz „stojących twarzy” wskazuje na trwałą i niepowtarzalną wartość tego, co poszczególne, jest ono niemożliwe do uchwycenia, zatrzymania w geście przyswojenia. Twarz innego uświadamia skończoność i skandal śmierci – rysy zdają się odnosić do jednostkowości ludzkiego istnienia zanurzonego w czasie.

Z figurą rysy koresponduje kategoria rysopisu, którą Różewicz wykorzystuje w dramacie *Wyszedł z domu*. Zostaje ona powiązana z nieobecnością. Bohaterki dramatu: Ewa i jej córka Gizela próbują podać policjantowi rysopis zaginionego Henryka. Okazuje się to zadaniem niemożliwym. W świadomości córki i żony Henryk pozostaje człowiekiem bez „znaków szczególnych”, które – jak wskazują bohaterki utworu – z wiekiem się „zacierają”. Różewicz rozwija kategorię rysy/rysowania w *Białym małżeństwie*. Obraz 9. tego dramatu tytułuje *Rysopis* i rozpoczyna od takiej sytuacji: „*Salonik. Bianka stoi przed lustrem, zasłania i odsłania twarz. Dotyka palcami odbicia swojej twarzy w lustrze*” (VI, 49). W tej scenie Różewicz odwraca tropy mityczne związane z mitem o Narcyzie. Gesty, które wykonuje bohaterka, nie są gestami fascynacji, miłosegno zauroczenia własnym odbiciem. Świadczą o przerażeniu Bianki, która próbuje wypowiedzieć to, co widzi po drugiej stronie lustra:

BIANKA *Le nez gros dotyka pacami nosa, zadziera go do góry, spłaszcza, ściska itp., la bouche ordinaire zaciska wargi, uśmiecha się, pokazuje zęby, rozciąga usta palcami, pokazuje sobie język, la taille de trois ou quatre pieds de haut odwraca się od lustra, en un mot, c'est un petit monstre que la sœur Bianka* (VI, 50).

Spojrzenie zostaje połączone z obcym system językowym. Język francuski, przynależący stereotypowo do świata etykiety, umacnia poczucie obcości i sztuczności. Odbicie w lustrze jest obrazem potwornym. Stąd dominującym wrażeniem będzie dezintegracja: części twarzy się usamodzielniają, nie tworzą całości. Gest odwrócenia się od swego odbicia jest świadectwem niemożności scalenia siebie w lustrzanym wizerunku.

W wierszu *Z życiorysu* – będącym kolejną próbą zmagania się Różewicza z poetyckim autoportretem – tytuł zostaje potraktowany jako mapa orientacyjna, rama próbująca ogarnąć niepoddający się narracji żywioł życia:

tak
na tej kartce
ze szkolnego zeszytu syna
mieści się mój życiorys
zostało jeszcze trochę miejsca
zostało kilka białych plam

tylko dwa zdania wykreśliłem
ale jedno dopisałem
po pewnym czasie
dorzucę parę słów
(Z *życiorysu*, TT, VIII, 307).

W tym wypadku *życiorys* to kartka do zapełniania, do wykreślenia i dopisywania własnej tożsamości pojętej – jak mówi Derrida – jako „jedynie niekończący się, nieskończenie fantazmatyczny proces utożsamiania”¹¹. *Życio-rys* byłby zatem szkicową formą naznaczania i zaznaczania własnego doświadczenia w przestrzeni języka, ale też i jego zmywania, usuwania.

Akt twórczy staje się zatem próbą wyjścia poza porządek wyobrażeniowy, nieustającym ruchem wrywania z bycia u siebie, ze świata skrojonego na miarę własnych przeświadczeń. Różewiczowski narcystyczny podmiot pragnie obecności, pojednania się ze sobą i jest skazany na uśmiercanie własnych obrazów. Staje przed zadaniem niemożliwym: chce wyrysować własną twarz, której rysy i tak nie mogą być powtórzone.

¹¹ J. Derrida, *Jednojęzyczność Innego, czyli proteza oryginalna*, przeł. A. Siemek, „Literatura na Świecie” 1999, nr 11–12, s. 53.

Ewelina Woźniak

Dramatyczne konstruowanie twarzy w wybranych utworach Tadeusza Różewicza

Przemiany pisarstwa Tadeusza Różewicza można najprościej w ten sposób ująć, iż poprzez lirykę i dłuższy poemat podążył on najpierw ku szczególnym formom dramatycznym. Od nich ku różnie specyficznym gatunkom prozy. Aż wreszcie po latach prawie trzydziestu praktykowania zawodu pisarskiego jego dzieła układają się w trzy opasłe tomy: *Poezja – Dramat – Proza*¹.

Tak Kazimierz Wyka w swojej opublikowanej w latach siedemdziesiątych XX wieku pracy podsumowuje twórczość Różewicza. Podążając dziś tym tropem, zauważamy, że owe trzy opasłe tomy rozmnożyły się do kilkunastu. Niezwykle intrygującym faktem przy tak ogromnym dorobku pisarskim jest upodobanie Różewicza do wykorzystywania motywu twarzy.

Twarz ludzka była dla mnie i jest krainą, okolicą, krajobrazem, obrazem. Krajobraz twarzy. Twarze rodziców. Twarze rodzeństwa. Twarze obcych. Twarze znajome z widzenia. Twarze żywych ludzi. Przed kilku laty ujrzałem twarze mieszkańców Moskwy na ruchomych schodach w metro jak na transporterach. Kiedy byłem niesiony do góry, równocześnie w dół sphywała rzeka ludzkich twarzy, kiedy zjeżdżałem w dół, twarze wznosiły się w górę. Z ogromną zachłannością wpatrywałem się w te twarze. Piękne i brzydkie, stare i młode, interesujące i nijakie. Myślałem „Tysiąc, sto tysięcy, milion twarzy – każda inna”. Każda przez kogoś kochana, nienawidzona, oczekiwana. Tak, to największy temat, jaki czeka na mnie od kilku lat (*Twarze*, II, 284).

¹ K. Wyka, *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977, s. 83.

W ten sposób autor *Kartoteki* wyraża swój zachwyt nad ludzką twarzą w szkicu pod tytułem – *nomen omen* – *Twarze*. Nie jest to jedyny utwór z twarzą w tytule. Najbardziej znane pod tym względem są dwa tomy poetyckie – *Twarz* z 1964 roku oraz *Twarz trzecia* z 1968 roku.

W twarzach Różewicza, rozumianych tak jak pisarz opisuje je w powyższym fragmencie, doszukiwano się powinowactwa z filozofią Emmanuela Levinasa, który w spotkaniu twarzy drugiego człowieka odnajduje głęboki sens postawy etycznej i odrzuca wszelką przedstawialność czy też „widzialność”, mogącą zakłócić przebieg owego poznania. W rozmowach z Philippem Nemo autor *Całości i nieskończoności* stwierdza:

Nie wiem, czy można mówić o „fenomenologii” twarzy, bowiem fenomenologia opisuje to, co się ukazuje. Zastanawiam się również, czy można mówić o spojrzeniu skierowanym w stronę twarzy. Jest ono przecież poznaniem, percepcją. Sądzę raczej, że dostęp do twarzy jest od razu etyczny. Gdy widzi Pan nos, oczy, czoło, brodę drugiego i gdy potrafi je Pan opisać, oznacza to, że zwracamy się do niego jako do przedmiotu. Najlepszy sposób poznania drugiego to taki, w którym nie zauważymy nawet koloru jego oczu! Gdy obserwujemy kolor oczu, nie jesteśmy w relacji społecznej z drugim. To, co jest w sposób specyficzny twarzą, nie sprowadza się do percepcji, mimo że relacja z twarzą może być przez nią zdominowana².

Różewicz wielokrotnie deklarował etyczną postawę wobec poezji i wobec świata w ogóle, ale nie odrzucał na sposób Levinasowski możliwości spojrzenia na twarze. Przeciwnie, często wydobywał twarze z zamazania, z zamglenia, odsłaniał fragmenty i ślady, rekonstruował i dekonstruował po to, żeby zmusić odbiorcę właśnie do patrzenia i zobaczenia prawdy. Nie ulega jednak wątpliwości, że w przypadku twarzy traktowanych jako portretowy konstrukt poetycki (z naciskiem na czynnościowy, zatem performatywny aspekt konstruowania), a nie rozumianych jako figura epistemologiczna czy inny byt znaczący, filozoficzna koncepcja autora *Całości i nieskończoności* nie przystaje do przywoływanych tu obrazów.

Twarz w teorii Levinasa zakłada czysto podmiotowe spojrzenie, pokrywające się z obrazami twarzy w niektórych utworach poetyckich o tematyce wojennej (na przykład z portretem ojca Arona w wierszu *Żywi umierali*, o którym będzie jeszcze mowa). Jednakże twarze Różewicza bywają nie tylko podmiotami, ale także tworzywem czy też ekranem, na którym projektowane są treści, które poeta chce uwidocznić.

² E. Lévinas, *Etyka i nieskończoność: rozmowy z Philipp'em Nemo*, przeł. B. Opolska-Koszyńska, Kraków 1991, s. 49.

[...] twarze w twórczości Różewicza to nie zawsze epifanie Innego, innego człowieka, a w konsekwencji tej etycznej relacji – także Boga³.

Jednak nieredukowalność twarzy, tak podkreślana przez Levinasa, zdaje się tylko szlachetnym postulatem, a nie empiryczną rzeczywistością. Epifanii twarzy nie wolno redukować do przedstawienia czy odsłonięcia, ale jednak można to zrobić. Pesymistyczny Różewicz nie ma co do tego wątpliwości: „politycy i generałowie/ z wymalowaną na twarzy drugą twarzą / walczą o zachowanie twarzy/ bez twarzy”⁴.

Twarz jest nie tylko podmiotem, ale też pretekstem, metaforą, środkiem i obrazem. Nie bez przyczyny Różewicz w poemacie *tempus fugit* deklaruje: „zaczęłam atakować Levinasa/ który staje się «modny» ...byłem/ zły... że zabrał mi/ «twarze» (sprawa do wyjaśnienia)” (*tempus fugit*, W, X, 278). To są twarze Różewicza, podobne, a jednak zupełnie inne, etyczne i prawdziwe, ale pozostające w związku z estetyką i dramatycznością, w których fragment jest równie ważny, jak całość i często tę całość reprezentuje.

Te same twarze stały się również jednym z podstawowych pól analitycznych dla badaczy twórczości autora *Białego małżeństwa*⁵. Ogromne możliwości w zakresie analizy problemu Różewiczowskich twarzy stwarza powrót do kwestii, którą Levinas ściśle wiąże z problemem etyki i wykorzystuje wyłącznie w takim kontekście, co w przypadku twarzy Różewicza otwiera znacznie szersze i niezbadane pola analityczno-interpretacyjne:

Twarz jest znaczeniem, i to znaczeniem bez kontekstu. [...] twarz jest sensem ze względu na nią samą. Ty to ty. W tym sensie można powiedzieć, że twarz nie jest widziana. Jest tym, co nie może stać się treścią, którą objęłaby nasza myśl; jest niezawieralnością, prowadzi nas poza⁶.

To, co „nie jest widziane”, „niezawieralność” i to, co „poza”, zarysowują obszar ciekawy nie tylko z punktu widzenia etyki, ale również z perspektywy estetyki. Potwierdza to sam Różewicz w wierszu *W teatrze cieni (Twarz)*, wskazując na źródła swojej poezji:

³ J. Potkański, *Sobowtór. Różewicz a psychoanaliza Jacquesa Lacana i Melanii Klein*, Warszawa 2004, s. 161.

⁴ Tamże, s. 166; cytat z wiersza Różewicza *** *czarne plamy są białe...*, za: tegoż, *Płaskorzeźba*, IX, 267.

⁵ Zob. R. Cieślak, *Oko poety: poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999; A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury: poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002; J. Potkański, dz. cyt.

⁶ E. Lévinas, dz. cyt., s. 49–50 (podkr. – E.W.).

Z pęknięcia
między mną i światem
między mną i przedmiotem
z odległości
między rzeczownikiem i przymiotnikiem
próbuję się wydobyć
poezja

(*W teatrze cieni*, TT, VIII, 371).

W cytowanym fragmencie szkicu *Twarz* Różewicz przedstawia twarz ludzką jako zwierciadło, uniwersalny symbol uwikłania człowieka w rzeczywistość, ale przede wszystkim – jako tworzywo poetyckie. Twarz dla Różewicza jest najbardziej skondensowanym obrazem człowieczeństwa, odpowiednikiem plastycznej masy, w której każdy zewnętrzny bodziec pozostawia swój ślad. Z tej samej masy poeta rzeźbi dramatyczne anty-portrety, które już w momencie tworzenia ulegają rozpadowi. Jego twarze zwykle bywają zamazane, niewyraźne, zniekształcone. Nierzadko stają się fragmentem, będącym metoni- mią człowieka. Sposób wykorzystywania twarzy jako tworzywa oraz proces rozpadu są dramatycznym i performatywnym działaniem ukazującym graniczne momenty przechodzenia bytu w nicłość oraz wymazywanie znaczenia. Różewicz tworzy metafizyczne fantomy.

Badacze analizujący motyw twarzy w utworach autora *Kup kota w wor- ku...* skupiają się przede wszystkim na walorach korespondujących z Różewi- czowską koncepcją poezji Prawdy, nierzadko nazywając Różewicza antyestetyką. Tymczasem sam poeta twierdzi, że „nie ma antyestetyki. A w każdym razie ja jej nie uprawiam. Jest natomiast nowa estetyka, lub jej poszukiwania”⁷. Przedkła- danie etyki nad walory estetyczne wymusza przewartościowanie tych ostat- nich, jednakże nie oznacza całkowitego porzucenia piękna na rzecz prawdy. Postuluje raczej ich zjednoczenie⁸. Autor *Niepokoju* podkreśla, że sztuka i ety- ka to „dwa wątki, dwie przędze, z których utkano jedną tkaninę”⁹.

Sposoby przedstawienia twarzy u Różewicza wpisują się w założenia es- tetyki antybinarnej, estetyki płynnej, rezygnującej z tradycyjnych binarnych opozycji piękno – brzydota, dobro – zło, pozostawiają jednak opozycję praw- dy i kłamstwa. Napięcie, które powstaje na skutek różnicy potencjału opozy- cji binarnych i antybinarnych, ma charakter *stricte* dramatyczny. „Mnie o to

⁷ K. Nastulanka, *Dużo czystego powietrza*, w: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Ró- żewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 21.

⁸ Por. R. Cieślak, dz. cyt., s. 23 i n.

⁹ T. Krzemień, *Tramwajem-wierszem do parku-wiersza*, w: *Wbrew sobie*, dz. cyt., s. 127.

chodziło, żeby przez wiersz było absolutnie widać tę materię dramatyczną, żeby przez wiersz jak przez czystą wodę to, co na dnie się rusza, było widać”¹⁰. Niebagatelne znaczenie ma w tym aspekcie funkcjonowanie twarzy jako tworzywa poetyckiego.

W poezji Różewicza zarysowują się cztery kategorie konstruowania portretów. Pierwsza zakłada przedstawienie twarzy jako konstruktu dynamicznego i działającego. Twarz jest w tym wypadku organizmem żywym, wykonawcą czynności. Druga ukazuje twarz jako przedmiot działania, który ulega wpływom różnorodnych czynników umiejscowionych na zewnątrz i staje się w ten sposób tworzywem dla podmiotu działającego. Twarz w utworach autora *Do piachu* funkcjonuje również jako konstrukt statyczny, nieruchomy, zapośredniczony przez odbicie lustrzane, fotografię lub maskę, można by rzec – cudzy. Wreszcie czwarty sposób kreowania twarzy można nazwać tytułem jednego z tomów poetyckich Różewicza – *zawsze fragment*. Podmiot mówiący opisuje w tym przypadku jakiś pojedynczy element, fragment twarzy, który funkcjonuje jako metonimia – człowieka, świata, życia, idei czy antyidei.

Twarz w działaniu

Tadeusz Różewicz w *Przyroście naturalnym* nie bez przyczyny nazywa siebie poetą dramatycznym. W jego utworach poezja, dramat i proza nieustannie się ze sobą przenikają nie tylko w formie gatunkowej, ale także w używanych przez poetę środkach wyrazu i w sposobach budowania wewnętrznego napięcia. Element dramatyczny wyjątkowo mocno pobrzmiewa w wierszach, w których twarz staje się podmiotem działającym. Działanie przybiera różne formy i często pojawia się w utworach o bardzo szerokim wachlarzu tematów – od wierszy będących pokłosiem wojennej traumy (*Opowiadanie traumatyczne*), przez wiersze wspomnieniowe i traktujące o kondycji człowieka (*Duszycka*, *Koniec*), aż po obrazki prezentujące ludzką codzienność (*Torba*). Punktem wspólnym wszystkich tych utworów jest poruszenie twarzy – rozumiane w sensie dosłownym lub metaforycznym – które dokonuje się nie tylko w samej treści wiersza, ale również w umyśle odbiorcy. Czytając portrety Różewiczowskich twarzy, doświadcza się niepowtarzalnego procesu kreacji i destrukcji, gdyż w momencie czytania i rozpoznawania kształtu twarzy rozsypują się, ulegając performatywnemu rozpadowi.

¹⁰ A. Czerniawski, *Tadeusz Różewicz w rozmowie z Adamem Czerniawskim*, w: *Wbrew sobie*, dz. cyt., s. 102.

Teksty przedstawiające twarz w działaniu są bardzo plastyczne i potęgują wrażenie, że twarze w nich ukazane są organizmem, który samoistnie zmienia kształty, często aż do całkowitego samounicestwienia. Taki efekt poeta uzyskał dzięki zdynamizowaniu opisu twarzy poprzez nagromadzenie czasowników i przymiotników odczasownikowych, które pojawiają się raz za razem i zmuszają wyobraźnię odbiorcy do szybkiej zmiany ruchomych obrazów, tworząc w ten sposób fragment dramatycznej – w rozumieniu różnicy napięć – sceny wyciętej z taśmy filmowej. Przykładem tego zabiegu konstrukcyjnego jest wiersz *Koniec*:

to początek

twarz
zaciśnięta
gruzłowata
zawiązana

skręcona w jeden
supel
węzeł ze sznura
z postronka

powoli
zaczęła się rozwiązywać
rozluźniać
opadać
w ciszy

zwiśla

zapadła się
wklęśła

w strach poniżenie
w ostateczną klęskę
w nic

(*Koniec*, RE, IX, 41).

Przyrównana do „węzła ze sznura” czy też „postronka” twarz w cytowanym fragmencie być może jest twarzą wisielca. Twarz nie ma rysów, jest zaciśniętym węzłem pozbawionym powietrza i przestrzeni. Rozwiązywanie się twarzy nie oznacza bynajmniej nadawania jej kształtu, jest zamazywaniem, które postępuje wraz z wertykalnym bezwładnym opadaniem i rozkładem, aż do mo-

mentu, kiedy zostaje „nic”. Owo „nic” nie jest jednak synonimem nieobecności czy braku. Oznacza ostateczną klęskę i brak nadziei, jest obrazem końca, czyli wymazania wszystkiego. Znamienny jest również fakt, że cały proces odbywa się w ciszy. Cisza potęguje odczucie nicości, jest tożsama z milczącą zgodą na unicestwienie.

Niezwykle podobny pod względem wizualnym obraz pojawia się także w *Opowiadaniu traumatycznym*. Twarz bohaterki lirycznej w momencie rekonstrukcji ulega rozkładowi i rozpada się:

jej twarz kurczy się
marszczy wysycha
resztką czułości
zbiera się dokoła
muszli
małego bezbronno ucha

wygryziona szpara
ust

jej twarz rozpada się
w moich dłoniach

(*Opowiadanie traumatyczne*, OT, IX, 185).

Rozkład jest tu metaforą odejścia bez śladu. Podmiot opisujący twarz kobiety nie może jej odtworzyć w całości, nie jest w stanie powstrzymać jej zanikania. Trzyma w dłoniach twarz zdekompletowaną, z której widzialne pozostają tylko fragmenty ciała i strzępy uczuć – to, co udało się ocalić w słowie.

Również w utworze *Duszyzka* Różewicz zastosował ten sam sposób obrazowania, jednakże tu fizyczny rozkład twarzy podszyty jest ironią. Twarz nie jest już twarzą, ale fantomem twarzy, groteskową twarzą zepsutej lalki odartą z pozorów życia, czymś, co wywołuje niepokój u odbiorcy – zwłaszcza kiedy ten na początku wiersza czyta: „tu chodzi o ciebie/ zwłoki to ty”. O kogo chodzi? O czytającego, czy o bohatera wiersza?

tu chodzi o ciebie
zwłoki to ty
z czego zwłóczy się ciało
z niczego z duszyzki
[...]

oczy popioły
białko

płynąłem w żywej
niewidomy

tam gdzie był język ognia
czarna dziura
prosi o westchnienie o nic

weszła nagle
po dwudziestu latach
wielka zepsuta lalka

twarz czerwona fioletowa
głowa naga bezwstydną
pokryta pajęczyną włosów
(*Duszytzka*, D, IX, 131–132).

Czytając powyższy fragment wiersza, można odnieść wrażenie, że poeta wręcz epatuje rozkładem, tworząc portret zredukowany do „mięsa”. Takie ujęcie bardzo silnie nawiązuje do barokowego turpizmu i estetyki brzydoty. Obraz jest wyraźny, widzialny, wręcz odsłonięty z ziemskiej powłoki i odsłaniający „wnętrze” – „białko” i „czarną dziurę”, która pochłania światło, wewnętrzny ogień. Przeglądający się w *Duszytzce* Różewicza czytelnik czuje się jak Dorian Gray spoglądający na swój portret. Pozostając w tym samym kręgu estetycznym, w którym powstało dzieło Oscara Wilde’a, warto przywołać myśl Karla Rosenkranza:

Dla nas wraz ze śmiercią kończy się, co ziemskie; refleks życia pośmiertnego, odbity w kimś, kto skonał, przybiera kształt potwornej anomalii. Ten, który jest już po drugiej stronie, zdaje się podlegać nieznanym nam prawom. Z lękiem przed nieboszczykiem, jako ofiarą procesu rozkładu, i z uwielbieniem dla niego, jako dla rzeczy świętej, miesza się niezgłębiona tajemnica przyszłości¹¹.

Poglądy Rosenkranza i Różewicza łączy „tajemnica przyszłości”. Autor *Estetyki brzydoty* pokłada nadzieję w życiu pozagrobowym, poeta natomiast widzi owo „życie po życiu” dość specyficznie. Ironiczna i skądinąd zabawna odpowiedź na pytanie „z czego zwłóczy się ciało/ z niczego z duszytzki” rysuje przed przyszłym nieboszczykiem tragikomiczną wizję pozostania na tym świecie pod nieciekawą postacią duszytzki, niepotrzebnej jak zepsuta lalka, przed którą nie wiadomo „gdzie uciec oczami”. Groza rozkładającego się por-

¹¹ Cyt. za: U. Eco, *Historia brzydoty*, przeł. J. Czaplińska, K. Dyjas, A. Gogolin i in., Poznań 2007, s. 312; tłum. cyt.: A. Gogolin.

tretu już na wstępie zostaje przełamana, ale trudno tu mówić o jakimkolwiek pozytywnym finale. Gdy tytułowa duszyczka „wyszła”, pozostała tylko słodko-gorzka ironia.

W równym stopniu widzialny i jeszcze bardziej namacalny portret możemy znaleźć w wierszu *Torba*. Twarz, którą widzimy, zyskuje konkretny, choć zaskakujący kształt przedmiotu – damskiej torebki:

przecież twarz tej starej damy
to zamknięta torba
z krokodyla
skóry

siatka zmarszczek
zbiegająca się w rogach
rozbiegająca się
usta
jak zamek błyskawiczny
dwa rzędy białych zębów

otwarta
cała
damska
torba z której sypią się
kobiece drobiazgi spojrzenia
gesty uśmiechy

(*Torba*, RE, IX, 52).

Podążając za myślą podmiotu lirycznego opisującego twarz starszej kobiety, dochodzimy do wniosku, że takie porównanie jest zaskakująco trafne i w wyjątkowo obrazowy sposób przemawia do wyobraźni odbiorcy. Damska torebka – przedmiot, bez którego większość kobiet nie wychodzi z domu – okazuje się najlepszą metaforą kobiecej twarzy, podkreślającą jej żywotność i ruchliwość. „Usta/ jak zamek błyskawiczny” otwierają się i zamykają, poruszając siatkę zmarszczek, układających się niczym fałdki na skórze krokodylej. Na tej nieustannie poruszającej się twarzy skupiają się znamiona kobiecości – „kobiece drobiazgi”, jak nazywa je podmiot mówiący, które również nieustannie „sypią się”, jest ich coraz więcej, przenikają się. Całość tworzy dynamiczny i migotliwy obraz twarzy.

Otwarcie towarzyszące ruchowi w wierszu *Torba* zyskuje charakter niemalże dosłowny, gdy podmiot liryczny „otwiera” torebkę, żeby ukazać odbiorcy bogactwo jej zawartości. Spojrzenia, gesty i uśmiechy to tylko trzy – ale

wyjatkowo pojemne – słowa, w których zamknięto historię twarzy, jej całą „zawartość”. Różewicz wykorzystuje stereotyp damskiej torebki, żeby ukazać jej podobieństwo do pamięci. Torby mają mnóstwo zakamarków, mieszczą w sobie cały życiowy dobytek, bliskie właścicielkom przedmioty, które wywołują wspomnienia – czasami niepotrzebne, czasami noszone na wszelki wypadek. Torba mieści w środku własny świat i własne historie, pełni tę samą funkcję, co „twarz o zmiennym wyrazie”, o której pisze Robert Cieślak – jest obszarem, „w którym człowiek zdobywa informacje o sobie samym”¹².

Twarz jako przedmiot działania

Twarze u Różewicza nierzadko funkcjonują jak tworzywo w konstruowaniu świata, jego zminiaturyzowany obraz oraz metonimie podkreślające rozpad i fragmentaryzację, a jednocześnie spajające wiersz poprzez tworzenie portretu. Traktowanie twarzy jako przedmiotu działania nie pozbawia ich podmiotowości. Niejednokrotnie portretowane twarze pełnią jednocześnie funkcje podmiotu działającego i tworzywa kształtowanego przez inny podmiot.

Ciekawym zabiegiem w konstruowaniu Różewiczowskich twarzy jest umieszczenie światła w roli podmiotu działającego. Tak się dzieje między innymi w wierszu *Wspomnienie snu z roku 1963*. Poeta tworzy w nim jeden z niewielu portretów konkretnie nazwanych – portret Lwa Tołstoja. Nie bez znaczenia jest tu wykorzystanie gry znaczeń z imieniem bohatera lirycznego:

Śnił mi się
Lew Tołstoj

leżał w łóżku
ogromny jak słońce
w grzywie
zmierzwionych kudłów

lew

widziałem jego
głowę twarz ze złotej falującej blachy
po której spływało
nieprzerwanie światło

(*Wspomnienie snu z roku 1963*, RE, IX, 31–32).

¹² R. Cieślak, dz. cyt., s. 12.

Figura lwa jest silnie zakorzeniona w kulturze i bogata w znaczenia (często przeciwstawne); w mitologiach wielu kultur łeb lwa symbolizuje słońce, ogień i dar „wszystkowidzenia”, „zwycięstwo światła nad ciemnością”, również Chrystusa i zmartwychwstanie, ale także zło uosabiane przez szatana. Światło u Różewicza pojawia się zazwyczaj w towarzystwie cienia, nigdy nie jest czystą światłością oblewającą obserwowany przedmiot, gdyż bezpośrednie patrzenie w światło pozbawia zdolności widzenia. Nie możemy patrzeć prosto w słońce – wypełniająca pole widzenia jasność oślepia, przysłania wszystko poza samym światłem, dlatego cień jest konieczny, aby nadać kształt obserwowanej rzeczywistości i tym samym odzyskać możliwość – lub raczej cień możliwości – epistemologicznego poznania¹³.

W świetle poeta odnajduje – rzec by można – przyczynę sytuacji lirycznej. Zrozumiałe, że poezja, dla której wzrok stanowi podstawowy zmysł, zdolny do określenia podstaw istnienia świata i człowieka, dociekać będzie istoty światła. Śledząc wszelkie jego przejawy, przyzna, że światło i cień mają zdolność wydobywania kształtów oraz że w świetle tkwi istota bytu, jeśli przez byt rozumieć to, co dostępne jest naocznemu poznaniu¹⁴.

Z tego względu twarz Lwa również musi zgasnąć i pogрузić się w cieniu, aby patrzący mógł zobaczyć to, co Lew kryje w swoim wnętrzu. Światło znika nagle i roztapia się w czerni, poprzez gwałtowną zmianę optyki, pozbawioną półcieni:

zgasł
poczerniał
a skóra jego rąk i twarzy
była szorstka
spękana
jak kora dębu”.

(*Wspomnienie snu z roku 1963*, RE, IX, 31–32).

„Chropawość” pochłania światło¹⁵, ale nie zmienia go w całkowitą ciemność. Zostaje zamknięte w kokonie, zasklepione niczym lawa wulkaniczna, by za chwilę się wyzwolić. Ogień-Lew zmartwychwstaje w świetle, które rozsadza rysy i pęknięcia kolejnego rozpadającego się bytu:

¹³ Zob. A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009, s. 196–213; R. Cieślak, dz. cyt., s. 16–23.

¹⁴ R. Cieślak, dz. cyt., s. 21.

¹⁵ Por. A. Krajewska, dz. cyt., s. 200–201.

zadałem mu pytanie
„co zrobić”

„nic”
odpowiedział

wszystkimi rysami
pęknięciami
popłynęło do mnie światło
olbrzymi promienny uśmiech
rozpalał się

(*Wspomnienie snu z roku 1963*, RE, IX, 31–32).

Twarz Lwa Tołstoja rozpływa się w przysłaniającym ją świetle, ale nie zostaje wymazana. *Wspomnienie snu z roku 1963* pozwala na specyficzne pojmowanie procesu rozpadu, ściśle powiązanego z aktem tworzenia. Przedmiot działania (twarz) zmienia się w podmiot działający (światło), które promieniuje na obserwatora, w pewnym sensie obierając sobie nowy obiekt kreacji.

Działanie w portrecie Tołstoja przybiera postać zrównoważonej destrukcji i tworzenia, podobnie jak w wierszu *** *Z czarnych łapek...* Tu twarz także się rozpada, ale proces destrukcyjny lub – lepiej – dekonstrukcyjny łączy się z konstruowaniem i przekształcaniem twarzy przez ingerencję zewnętrzną: ugniatanie, inkrustowanie, zasuszenie.

ruchliwa twarzyczka
ugnieciona
z wysuszonej skóry
pleśni pudru
inkrustowana
złotymi koronkami
szlachetnymi kamieniami

(*** *Z czarnych łapek...*, RE, IX, 54).

Obraz, który ukazuje nam poeta, jest groteskowy i karykaturalny, nieco przypomina portret twarzy-torby z wiersza *Torba*. Odwołuje się bezpośrednio do estetyki baroku i barokowego konceptu. Kontrastujące zestawienia słowne: „pleśń pudru”, twarz z „wysuszonej skóry” zdobna „złotymi koronkami” i „szlachetnymi kamieniami” podkreślają przerysowanie portretu, który wygląda jak maska karnawałowa czy też maska trumienna, które zakrywają twarz. Szczególnie istotna w tym kontekście jest czynność inkrustowania (późnołacińskie

incrustatio, od *in-crusto* ‘pokrywam skorupą’¹⁶), polegająca na pokrywaniu twar d y c h powierzchni innymi materiałami¹⁷. Twarz zatem „stwardniała” jak skorupa, a może... jest twarzą żywej mumii, ubraną w „z czarnych łapek/ karakułowych/ obwisły worek”. Wszystkie te elementy – nie do końca do siebie dopasowane – przedstawiają mistrzowsko naszkicowany, złośliwie zabawny portret starszej, zamożnej damy. Podobnie groteskowy i podszyty lekko złośliwą ironią obraz dandysowatych twarzy przedstawił poeta w *Prussian blue*. „Twarze z pergaminu/ czarne wąsiki/ nad otworem gębowym/ trzy włoski w brodzie/ brodawka na nosie” (*Prussian blue*, NPPiW, IX, 238) ukazane zostały jako kuriozalne fantomy twarzy człowieka z „otworem gębowym” zamiast ust, wszystkie do siebie podobne.

Konstruowanie twarzy zogniskowane wokół procesu tworzenia czy też odtworzenia (rozumiane jako przeciwieństwo destrukcji, nie dekonstrukcji) zanika w utworach, które – mniej lub bardziej – nawiązują do wojennej traumy. Twarze przedstawiane w tego typu wierszach pokazują przede wszystkim nieodwracalność rozpadu, który nie jest tylko fragmentaryzacją czy transgresją, ale także wywołanym przez sytuację rozkładem i wymazywaniem. Portrety twarzy są w tym wypadku próbą ocalenia śladu.

Pierwsze wersy opisujące twarz ojca Arona w wierszu *Żywi umierali* ukazują portret przypominający starotestamentowy obraz starca-patriarchy, który

 miał brodę z pleśni i mchu
 a głowę z białego światła
 które gasło drząc
 nim skonał jadł z dłoni
 wiednącymi wargami
 i otwierał turkusowe oczy
 (*Żywi umierali*, N, VII, 28).

Śladem nadchodzącego zła w jego twarzy jest gasnące światło. Kiedy zgaśnięcie, nastąpi całkowity rozpad bez śladu, podobnie jak w *Opowiadaniu traumatycznym*. Twarz zostanie wymazana, a ojciec Aron dołączy do tych, którzy „z dnia na dzień/ ulice brukowali/ obrzękłymi głowami”. Ów rozpad może zatrzymać tylko napisanie prawdziwego portretu, takiego, który ocala ślad. Przebijająca spod portretu ojca Arona empatia podmiotu mówiącego nadaje

¹⁶ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2013, hasło: *inkrustacja*.

¹⁷ Zob. tamże, s. 160.

obrazowi twarzy charakter na wskroś „uczłowieczający”. Ponadto poeta, opisując twarz, dodaje do niej bardzo istotny szczegół – imię. Różewicz uzupełnia portret ofiary – jednej z wielu – konkretnym słowem-portretem, które jest jedynym własnym, indywidualnym śladem człowieka, pozostającym w pamięci i w zapisie.

Imiona traktowane jako ślad pojawiają się także w utworze *Białe jak kreda*:

Cienie przyjaciół

białe jak kreda
twarze zatarte
rozmazane

na szkolnej tablicy
kredą wypisane
imiona nazwiska
wilgotną ścierką
zamazane
oczy i usta

(*Białe jak kreda*, OT, IX, 160).

Imiona i nazwiska wypisane kredą na tablicy kojarzą się z latami szkolnymi i wskazują na bardzo młody wiek bohaterów lirycznych wiersza. Ślad kredy bardzo łatwo wymazać, tak jak łatwe okazało się wymazanie czyjegoś życia. Podmiot mówiący nie jest w stanie odtworzyć twarzy swoich przyjaciół. Są dla niego tylko cieniem, siwym śladem na szkolnej tablicy, fragmentem nazwiska lub imienia.

Ślad, który utrata pozostawia w naszej psychice, nie poddaje się biegowi czasu. Potrafi czas odwracać. Wydaje się, że rana już się zagoiła, tymczasem jakieś drobne wspomnienie i już boli, już krwawi. Wszakże tego, kto odszedł, zastąpić nie można¹⁸.

Taki portret jest świadectwem pamięci „mimo wszystko”, typem mentalnego „obrazu mimo wszystko”¹⁹. Obraz ów ma charakter czysto wizualny²⁰, gdyż ślad jest przezroczysty i odsyła do innej, minionej i niemożliwej do zrekonstruowania rzeczywistości przed wymazania.

¹⁸ B. Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2004, s. 90.

¹⁹ Określenie Georgesa Didi-Hubermana, zob. G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012 lub tegoż, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.

²⁰ Zob. G. Didi-Huberman, *Przed obrazem*, dz. cyt., s. 22.

Rola świadka – „ocalonego” – którą przyjmuje poeta, wymaga prawdy twarzy, niemalże dosłownego odrzucenia twarzy „przed” (zwłaszcza jej „człowieczego” charakteru) i odsłonięcia tego, co pozostało.

Różowe ideały poćwiartowane
wiszą w jatkach

W sklepach sprzedają
maski błaznów
pstre pośmiertne
zdjęte z naszych twarzy
którzy żyjemy
którzy przeżyliśmy
zapatrzeni
w oczodół wojny
(*Jatki*, CzR, VII, 93).

Dawna twarz z „różowymi ideałami” zostaje „zdjęta” (żeby nie powiedzieć „zdartą”) i zastyga, zmienia się w maskę pośmiertną – również rodzaj pozostałości, śladu, tyle że tego, co zostało z dawnych „różowych ideałów”, „poćwiartowanych” przez rzeczywistość wojenną i traumę ocalenia – która zasłaniała „żywą” twarz. Maską fałszuje spojrzenie, a w martwy, będący esencją uprzedmiotowienia człowieka, „oczodół wojny” („oczodół” podobnie jak „jama ustna” czy „otwór gębowy” nie mogą być częścią podmiotowo rozumianej twarzy²¹) trzeba patrzeć wprost, bez filtrów, aby zobaczyć i ocalić ślad.

Różne portrety twarzy jako przedmiotów działania oraz odmienne podmioty działające i kształtujące twarze, łączy ponadto jeden dodatkowy aspekt, abstrahujący od tematyki wierszy. Twarze „białe jak kreda”, „twarze z pergaminu” czy twarze „z wysuszonej skóry” przywodzą na myśl tworzywo pisarskie, materiał podlegający zapisowi. Są to twarze, które kształtowane są podczas pisania i istnieją tylko w zapisie. Pisanie o nich jest – jedynym możliwym – dramatycznym aktem stwarzania, powoływaniem do istnienia lub „odtworzeniem” istnienia w słowach i fotografią pamięci objawiającą się w obrazach przez te słowa projektowanych.

Akt stwarzania jest z góry skazany na ułomność nie tylko ze względu na wpisaną w niego konieczność rozpadu i stopniowe wymazywanie śladów istnienia twarzy, ale także dlatego, że przedstawiane twarze są martwe. Noszą w sobie ślad ruchu, ale są tylko fantomami prawdziwego życia, gdyż ich ruchomość sprowadza się do autodestrukcji, rozkładu i pęknięć. Różewicz

²¹ Zob. J. Potkański, dz. cyt., s. 163.

w swoich portretowych konstrukcjach zastępuje niemożność rzeczywistego istnienia permanentnym istnieniem w sferze „pomiędzy” – pomiędzy słowem i obrazem.

Twarze nieruchome

Jeśli potraktować twarze Różewiczowskie jako „synonim etycznej postawy człowieka”²², niezwykle ciekawie rysują się w takim ujęciu portrety twarzy poety. Podążając za myślą Roberta Cieślaka, można powiedzieć, że bezwład wyzierający z twarzy w wierszu *Twarz ta sama* byłby znakiem kryzysu tożsamości. Tymczasem – w moim odczuciu – nie zawsze tak jest.

Znajdując się na styku postaci wykreowanej, podmiotu tekstu i autobiograficznego „ja” autorskiego, czytelnik-bohater Różewicza może korzystać ze wszystkich tych tożsamości, a równocześnie żadna z nich nie jest stabilna i ostateczna. Każdą trzeba określać, ponieważ lector w każdej częściowej narracji, w której występuje w roli podmiotu, odbiorcy lub obiektu, inaczej się sytuuje wobec rzeczywistości pozatekstowej [...] ²³.

Niestabilność tożsamości jest pokłosiem nowoczesnego spojrzenia na człowieka uwikłanego w rzeczywistość i wpływa w znacznym stopniu na sposób konstruowania twarzy poety, który znajduje się w centrum tych zmagania. Nie jest to ta sama „twarz o zmiennym wyrazie” z wiersza *zadanie domowe*, gdzie „od umiejętności wyrażenia tej zmienności zależy «prawda» poetycka”²⁴. Jest to twarz zmieniona przez odbicie lustrzane, przed którym przestrzega młodego poetę podmiot liryczny *zadania domowego*, „twarz ta sama/ i zupełnie inna”, pozbawiona treści, niczym maska, która patrzy ze ściany – z odbicia – „twardym/ pustym/ okiem” (*Twarz ta sama*, RE, IX, 40). Odbicie lustrzane zmienia twarz, tworzy fantom pozbawiony treści, dodatkową antytożsamość, niewyraźną i niemożliwą do wypełnienia. Różewicz przeciwstawia sobie zmienną twarz „własną” obcemu – „cudzemu” odbiciu. Pomiędzy tymi dwoma konstrukcjami twarzy i tożsamości tworzy się pęknięcie, które wytwarza interakcję między żywym ciałem a jego fantomem. Każde odbicie twarzy jest zdarzeniem, aktem stworzenia niedoskonałego sobowtóra, będącego przeciwieństwem tożsamości.

²² R. Cieślak, dz.cyt., s. 12.

²³ W. Browarny, *Tadeusz Różewicz i nowoczesna tożsamość*, Kraków 2013, s. 279.

²⁴ R. Cieślak, dz. cyt., s. 14.

Interesująco w świetle powyższych rozważań rysuje się problem twarzy przedstawionych na fotografiach, które opisuje poeta. Portrety te nigdy nie są wyraźne, zawsze reprezentuje je jakiś detal – uśmiech, oczy, usta, element ubioru – zastępujący nie tylko twarz, ale często osobowość i życiorys portretowanego. Motyw fotografii pojawia się już w tomie *Niepokój*:

Są gruszki złote na talerzu
kwiaty i dwie dziewczyny młode

Na stole fotografia chłopca
jasny i sztywny w czarnym kepi

Dziewczyny mają miękkie wargi
dziewczyny mają słodkie oczy

Przez pokój idzie biedna matka
poprawia fotografię płacze

Gasną na stole złote słońca
i martwy owoc jej żywota.
(*Martwy owoc*, N, VII, s. 36).

Fotografie postawione na stole wyglądają niewinnie. Nic nie wskazuje na to, że zawierają ładunek traumatycznego doświadczenia. Dopiero działanie, poruszenie fotografii przez matkę, bohaterkę liryczną, wydobywa martwość tych zdjęć. Gasnące słońca są przeciwieństwem światła, stanowiącego podstawowe tworzywo i warunek widzialności fotografii. Poruszenie fotografii jest zaciemnieniem obrazu-kadru, nie tylko tego widzialnego, fotograficznego, ale przede wszystkim wizualnego kadru z życia matki oplakującej martwe dzieci zastygłe na martwych fotografiach.

Zdjęcie może być nie tylko odbiciem wspomnienia, kadrem z przeszłości. Bywa, że jest także obrazem zakrywającym słowo. W wierszu *Fotografia* podmiot liryczny opisuje portret matki, na który patrzy:

wczoraj otrzymałem
ocaloną fotografię matki
z roku 1944

matka na fotografii
jest jeszcze młoda piękna
uśmiecha się lekko

ale na drugiej stronie
odczytałem wypisane
jej ręką słowa
„rok 1944 okrutny dla mnie”
(*Fotografia*, OT, IX, 173).

Fotografia przedstawia tylko twarz, nic poza tym. Jest nieprzezroczysta, zakrywa słowa na odwrocie, które wyrażają prawdę. Takie usytuowanie obrazu wobec słowa nasuwa myśl o przewodzie etycznego punktu widzenia – wyrażonego przez słowo – nad walorem estetycznym – reprezentowanym przez piękno twarzy na zdjęciu. Zdają się to potwierdzać słowa François’a Soulages’a, który podkreśla teatralną naturę fotografii i zwraca uwagę na umowność gry pomiędzy jej przedmiotem a światem zewnętrznym:

„To, co zostało odegrane”: wszyscy (fotografowany, fotografik i widz) myślą się co do fotografii oraz mogą być zmyleni. Oglądający zdjęcie sądzi, że jest ono dowodem rzeczywistości, podczas gdy stanowi ono wyłącznie oznakę gry. Każde zdjęcie nas okłamuje²⁵.

Na pozór obraz zakrywa prawdę nie tylko przedstawianej twarzy, ale również tę zamkniętą w słowie. Śledząc jednakże dalszy ciąg utworu, możemy się przekonać, że to tylko powierzchowne wrażenie:

w roku 1944
został zamordowany
przez gestapo mój starszy brat

skryliśmy jego śmierć
przed matką

ale ona nas przejrzała
i ukryła to
przed nami
(*Fotografia*, OT, IX, 173–174).

To nie obraz, ale twarz zakrywa słowo. Zdanie zapisane na fotografii jest śladem ręki tej, która została sportretowana (rzeczywistej osoby, nie kreacji) i – jak wynika z wyżej przytoczonego fragmentu – której wolą było jego ukrycie.

²⁵ F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 81.

[...] fotografia konfrontuje nas z nieświadomością drugiego, z „tym”, co jawi się jako przesunięcie do niemożliwego, stabilnego „ja”. Odgrywa się ono samo za sprawą dialektycznego układu w obrębie aparatu psychiki. Każde zdjęcie wskazuje na to, iż „to” zostało odegrane, gdyż przed fotografem gra się i jest się odgrywanym. W fotografii pojęcie wolnej woli traci zasadność. Należy je zastąpić grą konieczności i przymusu tworzących życie, teatralnych związków²⁶.

Biorąc pod uwagę „grę konieczności i przymusu” wynikającą nie tylko z sytuacji pozowania czyli odgrywania zdjęcia, ale także z faktu, że matka bohatera lirycznego wiersza również „odgrywa” spokój i zadowolenie przed swoimi bliskimi, opisana fotografia staje się wielowarstwowym palimpsestem, obrazem nadpisanym nad traumatycznym wydarzeniem, które znajduje swoje odbicie w geście odręcznego zapisu, dokonanego z kolei nie tylko na odwrocie zdjęcia, ale przede wszystkim na „rewersie” twarzy, pod maską młodości, piękna i uśmiechu. Kiedy podmiot mówiący wykonuje dramatyczne działanie – odwraca zdjęcie – obraz twarzy znika, słowo wymazuje z fotografii jej pozytywny przekaz i wpisany w nią fałsz, obnaża rzeczywisty portret cierpiącej matki.

Zawsze fragment

Scena w ciemności, widać jedynie Usta, w głębi po prawej (patrząc od widowni), około trzech metrów nad poziomem sceny, oświetlona słabym snopem światła z bliska i od dołu, tak by reszta twarzy oraz mikrofon pozostawały w mroku; [...] Gdy na widowni światła zaczynają wygasać, zza kurtyny zaczyna dochodzić głos Ust, które mówią coś niezrozumiale. W ten sposób mówią one jeszcze przez dziesięć sekund po całkowitym wygaśnięciu światła. Gdy kurtyna idzie w górę, Usta, wciąż niezrozumiale, mówią wybrany fragment tekstu naprowadzający na początek; gdy zaś podniesie się całkowicie i zapanuje odpowiednie skupienie, zaczynają właściwie od²⁷

szept
weź
weź na sen
weź na sen wieczny

cały świat
zbiegnie się
w twarz

(*Bez tytułu*, BT, IX, 94);

²⁶ Tamże.

²⁷ S. Beckett, *Nie ja, w: tegoż, Dzieła dramatyczne*, przeł. A. Libera, Warszawa 1988, s. 339.

W ogromniejącej czerni
w nicości
zmarszczka
ust
wypluwa pestkę
przeżutych
strawionych słów
(*Bez tytułu*, BT, IX, 94).

Opis sceny poprzedzający monolog *Ust* w sztuce Samuela Becketta *Nie ja* doskonale współgra z wypowiedzią podmiotu mówiącego w wierszu Różewicza *Bez tytułu*. Co więcej, czytelnik niezorientowany w twórczości obu autorów mógłby odnieść wrażenie, że są one integralną całością. Ponadto, jeśli oba te fragmenty zestawimy z kolejnym wierszem autora *Kartoteki – Moje usta*, uzyskamy komentarz do treści wypowiedzianej przez Beckettowskie Usta, będący również rodzajem podsumowania sztuki:

Moje usta
które mówiły
prawdę kłamały
powtarzały twierdziły
zaprzeczały żebrały
krzyczały szeptały
płakały śmiały się

Moje usta
układające się
dookoła wypowiedzianych
niezliczonych słów
(*Moje usta*, SK, VII, 382).

Można by założyć, że te zaskakujące podobieństwa wynikają z inspiracji, jaką Różewicz czerpał z *Nie ja*, jednakże, biorąc pod uwagę czas powstania obu utworów, takie stwierdzenie może dotyczyć tylko *Bez tytułu*. *Moje usta* powstały znacznie wcześniej niż sztuka Becketta. Co zatem sprawia, że wszystkie te utwory są do siebie podobne?

Przede wszystkim wykorzystanie poetyki fragmentu jako metonimii całej postaci. Obaj autorzy wybrali usta, zasłaniając resztę twarzy i tworząc w ten sposób portret zastępczy. Usta odgrywają tu rolę mówiącego rekwizytu, skupiają uwagę widza/czytelnika i wypełniają całą przestrzeń. Mimo widocznego wymazania reszty postaci, usta stają się centrum percepcyjnym odsyłającym do rzeczywistości poza i jednocześnie zasłaniającym ową rzeczywistość.

Wypowiadają mnóstwo słów, których nagromadzenie dynamizuje opis i nadaje mu cechy dramatyczne. Ponadto, zarówno w wierszach Różewicza, jak i w sztuce Becketta, otwarcie na zewnątrz utworu oddaje zapis – fragmentaryczny, urywany, pełny pęknięć i przerw – który pozbawia utwory stabilności interpretacyjnej. Autor *Czerwonej rękawiczki* idzie jednak krok dalej. Usta w jego wierszach nierzadko zostają od twarzy oderwane, zmieniają się w „otwór gębowy” (*Prussian blue*) czy „jamę ustną” (***) *czarne plamy są białe...*.

Obserwacja przejawów rozkładu i zaniku dąży do innej prawdy niż prawda twarzy – czyli prawda spojrzenia i mowy: do prawdy cuchnącego oddechu z „jamy ustnej” („usta” mogłyby jeszcze należeć do Twarzy; jama ustna – już w żadnym razie). Powraca obsesyjna Różewiczowska metonimia: zamiast jako źródło uduchowionej mowy, usta wchodzi do poezji w swojej turpistycznej fizyczności²⁸.

Przykładów takich metonimii jest więcej. W wierszu *Krtań wolności* usta należą do świata, nie do człowieka. Są zamknięte obojętnym milczeniem, podczas gdy człowiek mówi nieuduchowioną, fizyczną krtanią,

która błaga
o życie
krtań która porusza się
jak robakwdeptana w błoto
(*Krtań wolności*, CzR, VII, 94).

Komentując *Białe groszki*, Różewicz stwierdza:

To zwykły zapis komunikatu radiowego, tylko w pewnym miejscu ja go przeciąłem, jakby podciąłem mu żyły i nastąpił rodzaj liryczno-dramatycznego krwotoku z tych żył. Gdybym ich nie przeciął, tylko do końca naśladował spikera, byłby to zwykły komunikat. Moment przecięcia stworzył sytuację dramatyczną w tym wierszu. Na tym polega jego «otwarcie»²⁹.

W podobny sposób autor *Białych groszków* komponuje twarze, przecinając portret w newralgicznym punkcie i pozostawiając mówiący fragment. W myśli filozofii Jacques’a Derridy można stwierdzić, że opisywane teksty dekonstruują obraz twarzy i znaczą poprzez to, co nieuchwytnie, poprzez szczeliny między słowami. Co więcej, zestawienie tekstu dramatycznego (w sensie gatun-

²⁸ J. Potkański, dz. cyt., s. 163.

²⁹ K. Puzyna, *Rozmowy o dramacie. Wokół dramaturgii otwartej*, w: *Wbrew sobie*, dz. cyt., s. 46.

kowym) z tekstem poetyckim i możliwość zastosowania tych samych narzędzi analitycznych dowodzi, że materia, z której autor *Niepokoju* buduje swoje metonimiczne portrety twarzy, ma wielowymiarowy charakter dramatyczny, a poprzez przerwy i pęknięcia – również performatywny.

Anna Krajewska w *Dramatycznej teorii literatury* tak podsumowuje twórczość Różewicza:

Proponując wielowymiarowy kształt pisania, Różewicz zrywa z tradycją pisma jako linii. Dzieło pisarza domaga się opisanie w kategoriach innej estetyki. Estetykę dzieła zastępuje estetyka zdarzenia. Doświadczenie estetyczne okazuje się dla Różewicza zmysłowym doświadczeniem życia i jednocześnie tworzeniem artystycznej kreacji³⁰.

Konstruowanie twarzy w utworach Różewicza ma charakter dramatyczny i performatywny. Autor nie tyle portretuje, ile „buduje” twarze z dostępnych fragmentów, dając im własne, często zrekonstruowane życie.

Wybierając przykłady twarzy opisane w niniejszym szkicu, skupiłam się przede wszystkim na tomikach wydanych w okresie największej poetyckiej płodności poety, czyli mniej więcej do końca lat osiemdziesiątych XX wieku (wyjątkiem są cytaty z tomów *Płaskorzeźba*, *zawsze fragment* i *zawsze fragment. recycling*). Warto zauważyć, że im nowszy zbiór poezji, tym mniej w nim twarzy. W miejsce obrazów pojawiły się słowa. Różewicz dokonał znamienego i *stricte* performatywnego gestu – wymazał portrety twarzy ze swoich wierszy.

³⁰ A. Krajewska, dz. cyt., s. 175.

Michał Mrugalski

Kolor: wzniosłość i drganie. Przyczynek do teorii obrazowania Tadeusza Różewicza

Niniejszy tekst wskazuje jedynie kierunki poszukiwań, które dopiero się zaczynają; nie zawiera żadnej gotowej teorii. Wstępne rezultaty zdają się mimo wszystko warte przedstawienia czytelnikowi zainteresowanemu poezją i jej teorią, ponieważ studium poezji, tak jak wszystkich form porozumiewania się, powinno być pracą zespołową. Tekst zaprasza do współpracy – chociażby w formie polemiki – z tezami i pomysłami teoretycznymi, które zawiera.

Nowoczesna teoria literatury nigdy nie była szczególnie mocna w dziedzinie obrazów i obrazowania. Jeżeli przyjąć, że teorię literatury zainaugurowali rosyjscy formalści, to trzeba stwierdzić, że teoria literatury powstała w wyniku niezgody na uznawanie językowej obrazowości za synonim poetyckości. Nowocześni teoretycy zestawiali wiersze z obrazami plastycznymi po to, by stwierdzić ich wzajemną nieprzekładalność i jedno zasadnicze podobieństwo: obie dziedziny sztuki czyniły swój materiał – język albo rysunek i plamy barwne – wyczuwalnym¹. Obraz poetycki stawał się bardziej zagadką niż czymś do postawienia przed oczyma duszy.

Tak jak teoria literatury nigdy nie wytworzyła zadowolającej teorii obrazu poetyckiego, tak też nigdy w jej ramach nie powstała wybitna monografia twórczości Tadeusza Różewicza – godna,

¹ W Polsce pisali o tym jako pierwsi Eugeniusz Kucharski (dosyć kuriozalnie) i Jakub Dawid Hopensztand: E. Kucharski, *O metodę estetycznego odbioru dzieł literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1920, nr 20; J.D. Hopensztand, *Filozofia literatury formalistów wobec poetyki futurystów*, „Życie Literackie” 1938, nr 5.

by postawić ją obok książki Janusza Sławińskiego o Tadeuszu Peiperze i Julianie Przybosiu czy Stanisława Barańczaka o Mironie Białoszewskim². Świetne książki o Różewiczu były książkami hermeneutów, nie teoretyków³.

Różnicę między teorią a hermeneutyką pojmuję na potrzeby niniejszego artykułu w sposób bardzo uproszczony: hermeneutyka dostarcza wykładni poszczególnych wypowiedzi w kontekście całego dzieła i sytuacji wypowiedzenia; teoria literatury bada kompetencję wypowiadania – ogólną możliwość i niemożliwość wypowiedzenia poetyckiego. Oczywiście obie te dziedziny – wykładnia i gramatyka poezji – pozostają splecione i ten węzeł nazywa się „kołem hermeneutycznym” (w jednym z wielu znaczeń terminu-worka).

Mówiąc o obrazach Różewicza, chciałbym skupić się na teoretycznej stronie tej wstęgi Möbiusa. Skoro teoria literatury – z chlubnym wyjątkiem wersologii⁴ – nie umiała zająć się Różewiczem, spodziewam się, że niniejsza praca przyniesie zysk zarówno próbom zrozumienia Różewicza, jak samej teorii. Teoria wzbogaci się o **wskazówki** do przyszłej **teorii obrazów**; interpretator Różewicza zrozumie, że szczególna architektonika obrazów Różewicza, która uczyniła go niewyczuwalnym dla teorii, musi zostać uwzględniona przez każdą prawomocną wykładnię, bo wpływa na rozumienie historycznej pozycji poety.

Zaczątki takiej teorii obrazów znajduję w mojej książce z 2007 roku *Teoria barw Tadeusza Różewicza*⁵. Książka o tyle zdawała sprawę ze ślepoty teorii na Różewicza, że choć pisana przez doktoranta w zakładzie teorii literatury, była parodią czy autoparodią postępowania hermeneutycznego. Cała długa rozprawa *Teoria barw...* była interpretacją jednego wiersza Różewicza, *szarej strefy*. Narrator mojej książki rozbudowywał kontekst pojedynczego wiersza, aż otarł się o opis metafizycznej konstrukcji świata, z którego taki wiersz mógł wyrosnąć. Ta eksplozja sensu, rzucająca światło na cały świat, była możliwa dzięki temu, że wiersz odnosi się do teorii barw Goethego, która jest teorią pewnego świata i pewnej dziejowej formy sztuki, dopełniającej albo zbawiającej dany świat. Chciałbym wierzyć, że hermeneutyczny obłęd, w który popadłem, wywirował samorodki teorii.

² J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej* [wyd. 1965], Kraków 1998; S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974.

³ Wyjątek zrobiłbym dla książki Jana Potkańskiego, *Sobowtór. Różewicz a psychoanaliza Jacques'a Lacana i Melanii Klein*, Warszawa 2004. Potkański formułuje wiele ogólnych, teoretycznych tez. Na ile jestem w stanie to ocenić, wpłynął też na niniejszy wywód.

⁴ Zaczynając oczywiście od klasycznej pracy Zbigniewa Siatkowskiego, *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki” 1958, nr 3.

⁵ M. Mrugalski, *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007.

W wierszu *szara strefa* poeta rozmawia z artystą Eugeniuszem Getem-Stankiewiczem na temat Wittgensteina *Bemerkungen über die Farben* („Uwagi o kolorach”)⁶; książeczka austriackiego filozofa jest komentarzem do *Teorii barw* Goethego (1810), w której odnajdziemy tezę, że barwy powstają z połączenia światła i ciemności, podstawowych budulców poetyckich światów⁷. Wittgensteina i – jak rozumiem – Różewicza interesował jednak nie tyle fizyczny, ile językowy aspekt różnych *Weltanschauungen*, mianowicie rola języka w konstrukcji tych światoooglądów. Wittgenstein uważa, że pytanie o to, czym są kolory, można sprowadzić do pytania, jak się mówi o kolorach. Co można powiedzieć o barwie, a co brzmi fałszywie? Wittgenstein proponuje zatem „fenomenologię” barw rozumianą jako opis językowej poprawności naszych najróżniejszych wypowiedzi o barwach⁸.

Że ta propozycja czytania poezji Różewicza, przede wszystkim obrazów tej poezji, od strony *szarej strefy* z jej fenomenologią z ducha Wittgensteina, nie była chybiona, potwierdza fakt, że w tym samym 2007 roku, kiedy ukazała się *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, poeta wydał książkę, która stanowiła jego przedostatnie słowo, jeżeli chodzi o poszukiwania w dziedzinie obrazów. Dwujęzyczny tom *Nauka chodzenia / Gehen lernen* zawiera cykl wierszy i przepłatający się z nim cykl grafik, wspólne dzieło drugiego bohatera *szarej strefy* Eugeniusza Geta-Stankiewicza i Jana Jaromira Aleksiuma. Aleksium podarował poecie styropianowy model dekoracji do niezrealizowanej wersji dramatu Różewicza *Pułapka*. „Wewnątrz tej bryły Artysta zawarł *Szarą strefę* Tadeusza Różewicza: «moja szara strefa / powoli obejmuje poezję / biel nie jest absolutnie biała / czerń nie jest absolutnie czarna / brzegi tych nie-kolorów stykają się»⁹. Do tomu *Nauka chodzenia* Get przygotował 20 grafik przedstawiających

⁶ L. Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben*, w: tegoż, *Über Gewissheit. Werkausgabe*, t. 8, Frankfurt am Main 1984.

⁷ Korzystam z wydania J.W. Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, t. 13–14, München 1998 oraz J.W. Goethe, *Die Tafeln zur Farbenlehre und deren Erklärungen*, Frankfurt am Main–Leipzig 1994.

⁸ L. Wittgenstein, dz. cyt., III 46, II 16.

⁹ T. Różewicz, *Nauka chodzenia. Gehen lernen*, Wrocław 2007, s. 18. Niewymienione w tej książce pozycje, które pomagają historycznie umiejscowić analizowane w tym artykule dyskursy: P. Ball, *Histoire vivante des couleurs. 5000 ans de peinture racontée par les pigments*, przeł. J. Bonnet, Paryż 2010; M. Brusatin, *Pierre et ligne d'azur*, w: tegoż, *Azur*, Paris 1993; J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, Kraków 2008; J. Gage, *Kolor i znaczenie*, Kraków 2010; Goethes „*Farbenlehre*” und die Lehre von den Farben und vom Färben, red. A. Eichler, Imhof 2011; B. Maitte, *La lumière*, Paris 1981; M. de Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris 2006, M. de Pastoureau, D. Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, Paris 2005.

kolejne widoki bryły Aleksjuana, wykonującej obrót o 360 stopni w kierunku przeciwnym do ruchu wskazówek zegara, a następnie zilustrował grafikami wybór wierszy Różewicza w oryginale i w przekładzie na niemiecki. Wśród wybranych wierszy znalazła się także *szara strefa*. Ostatnie słowo obrazowości poetyckiej padło, kiedy Różewicz i Get opracowali wspólnie tekę grafik *c.d. Nauki chodzenia*, wydaną później w formie książkowej¹⁰. Książka zawiera tekę grafik Geta, który tym razem zintegrował rzuty figury Aleksjuana z wierszami – maszyno-, rękopisami i odręcznymi poprawkami – oraz rysunkami Różewicza.

Cykl stanowi *non plus ultra* obrazowości poetyckiej Różewicza, której ważności dla całej teorii literatury i teorii obrazu postaram się dowieść. W tej księdze pokonferencyjnej nieraz zapewne pada skrzydlate słowo Symonidesa o poezji – mówiącym malarstwie i o malarstwie, które jest milczącą poezją. Na pewno w cyklu z *c.d. Nauki chodzenia* udało się poezji, która jednak nie zmieniła się w tzw. poezję konkretną, przedstawić milczenie – pustkę papieru, który prezentuje się jako materiał tej poezji albo świat, z którego ona wyrasta. Grafiki Geta natomiast wymówiły wiersze – w sensie: wyraziły je, stały się ich ekspresją. Jednocześnie nie znajdzie się w książce nic z patosu spełnienia historii związków poezji z malarstwem ani nic z mistycyzmu Mallarmégo, eksploracji bieli strony. Można za to zobaczyć prezentowaną przez Tadeusza Różewicza wizję zdechłego kota i skrzynki na listy. Kota przygniotła klatka Aleksjuana.

Obraz sensu obrazów tej poezji to śmieszne i straszne obracanie się klatki, kołowanie szarej strefy – jako centrum pewnego świata – wirówka hermeneutyczna.

Tło, na którym gramatyka obrazowania Różewicza powinna zarysować się wyraźniej, to trzy kręgi problemowe:

1. Teoria światła i kolorów jako teoria architektoniki świata: w niniejszej pracy zostanie rozpatrzona nie na przykładzie samej *Teorii barw* Goethego, ale w wersji spolszczonej – na podstawie ostatnich rozdziałów *Estetyki* poznańskiego filozofa Karola Libelta.

2. Nowoczesna teoria literatury, która powstaje w drugiej dekadzie XX wieku. Niemal każdy, kto przyczynił się do jej powstania, powoływał się na przyrodoznawstwo Goethego¹¹. Na pierwszym miejscu należy wymienić prekursorów formalizmu: Andrieja Biełego i Brodera Christiansena, z którego wykładni Goethego, podanej w *Philosophie der Kunst* (1909), Wiktor Szklowski spisywał całe strony swej *Teorii prozy*. Także założycielski tekst polskiej

¹⁰ T. Różewicz, E. Get-Stankiewicz, *c.d. Nauki chodzenia*, Wrocław 2009.

¹¹ Zob. zwłaszcza specjalne wydanie „Goethe Yearbook” 2009, nr 16.

teorii literatury *Jedność stylowa utworu poetyckiego* Kazimierza Wóycickiego przeprowadza wariacje na tematy z Goethego. Tak jak w przypadku Libelta, omawiając teorię barw modernistycznej teorii literatury, skoncentrujemy się na polskiej odmianie światowego trendu. Wczesny artykuł Stefanii Skwarczyńskiej *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj* zawiera – przynajmniej częściową – odpowiedź na pytanie, dlaczego klasyczna teoria literatury, powstała w epoce Wielkiej Awangardy, poległa na Różewiczu.

3. Współczesne teorie medialności, które nie zamierzają badać tekstowego obrazu autora ani wirtualnego czytelnika, ale ująć całego człowieka, wraz z jego emocjonalno-popędowym życiem, w żywym kontekście świata, gdzie mówi, słucha i patrzy, odnawiają w gruncie rzeczy stary patos przyrodoznawstwa Goethego, do którego kieruje nas *szara strefa* Różewicza. „Człowiek cały” był ideałem sztuki i nauki, jak rozumiał je Goethe i jego wybitniejsi współcześni. Ten rodzaj badania może – w przeciwieństwie do klasycznej teorii literatury – nie być ślepy na obrazowość Różewicza i jego całą twórczość.

Narracja będzie odtąd z jednej strony postępować linearnie – od romantycznego ucznia Goethego i Hegla – Karola Libelta, przez modernistyczną sztukę i jej teorię, aż do możliwości otwierających się we współczesnym świecie – i jednocześnie zatoczy koło, bo czasoprzestrzeń zagiął gigant Goethe.

1

Twórcą polskiego dyskursu o kolorach jest poznański filozof Karol Libelt, którego obszerną *Estetykę, czyli umnictwo piękne* wieńczy inspirowana przez Goethego, Hegla i Theodora Vischera¹² teoria barw¹³. Najbardziej oryginalne w „umnictwie pięknym” jest to, że stara się językiem optyki opowiedzieć o świecie-dziele sztuki albo za pomocą fizyki uczy patrzeć na świat jak na dzieło sztuki. W renesansie „optyka służyła ustanowieniu bliskiej relacji między

¹² G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Werke*, t. 9, Frankfurt am Main, §§ 319–320, Th. Vischer, *Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen*, Stuttgart 1846–1858, §§ 233–378.

¹³ Libelt jest także w teorii barw eklektykiem, ale najważniejszym punktem odniesienia jego teorii pozostaje Goethe (Hegel powtórzył i nie rozwijał teorii Goethego), acz Libelt próbuje połączyć ich wyniki (spekulacje) z najnowszymi brytyjskimi (choć antynewtonowskimi) odkryciami składającymi się na ondulacyjną teorię światła Maxwella. Zob. K. Libelt, *Filozofia i krytyka*, t. 4, *Estetyka, czyli umnictwo piękne*, t. 2, cz. 2, *Piękno natury plastycznej*, Petersburg 1854, s. 191.

działami sztuki a nauką”¹⁴, odkrycia Newtona z *Optics* opiewali poeci¹⁵, Goethe zwalczał matematyczne przyrodoznawstwo Newtona w imię „całego człowieka”, a fenomenologia i fizyka barw Libelta opowiadała otwartym tekstem o romantycznym świecie-kolorystycznym malowidle.

Libelt powtarza w swym traktacie właśnie te poglądy z *Teorii barw* Goethego, które miały największy wpływ na sztukę i teorię romantyzmu, a potem modernizmu. Podczas gdy Newton w *Optics* opisywał powstanie barw w wyniku rozszczepienia białego światła, Goethe – a za nim Libelt – uważał kolory za wynik zmieszania światła i ciemności, i opisywał mrok „uważany jako przejście od światła do kolorów”¹⁶.

Aby powstała barwa, konieczna jest nieprzejrzystość – potrzeba zagęszczenia, czyli środka, gdzie światło przestaje być absolutnie białe, a ciemność – absolutnie czarna. Oglądane przez gęste medium światło przemienia się dla ludzkiego oka w żółć, ciemność natomiast wydaje się błękitna¹⁷. O ile substancją barwnego świata Newtona jest nieskalane światło, rozszczepianie przez przejrzysty pryzmat, w tradycji Goethego, Hegla, Libelta i Różewicza kolory wiążą się z cielesnością, rozciągłością i gęstością. „Kształt jest wypełnieniem przestrzeni przez materialność ciała” – pisze Libelt – „farba jest wypełnieniem tejże samej przestrzeni przez światło, które się z materialnością ożeniło, jak forma z treścią”¹⁸. Kolor jawi się Libeltowi duszą ciała, bo wyraża jego duchową treść – emblematem teorii koloru-wyrazu jest spontaniczny rumieniec¹⁹.

Geneza kolorów ze światła i ciemności narzuca problem *szarości*, którego romantyzm nie potrafi rozwiązać; zdaje się, że polski modernizm (w tej pracy reprezentowany przez Skwarczyńską) też nie. W romantycznej teorii z zagęszczonego światła i rozrzedzonej ciemności powstają kolory żółty i niebieski. Z ich zmieszania – „gdy się obydwaj nijaczają” i „tym sposobem ich przeciwieństwo znosi” się – powstaje barwa zielona²⁰. Natomiast żółty i niebieski dialektycznie splecione, skonfrontowane w całej mocy, dają czerwień²¹. Na szarość nie ma miejsca: w romantycznym dyskursie o kolorach z połączenia jasności i ciemności otrzymuje się zieleń lub czerwień. Ale szarość nie daje się tak łą-

¹⁴ B. Maitte, dz. cyt. s. 41.

¹⁵ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 1989, s. 407–410.

¹⁶ K. Libelt, dz. cyt., s. 175.

¹⁷ Tamże, s. 185.

¹⁸ Tamże, s. 191.

¹⁹ Tamże, s. 192.

²⁰ Tamże, s. 187.

²¹ Tamże, s. 186.

two wyeliminować, bo bez niej nie da się zademonstrować tych praw widzenia, które, odkryte przez Goethego, miały rozstrzygający wpływ na przyszłość sztuk plastycznych – wystarczy wspomnieć impresjonistów i Władysława Strzemińskiego. Dzięki szarości najdogodniej widać działanie prawa koloru dopełniającego.

Ludzkie widzenie domaga się pełni – powiada romantyczna teoria – a gdzie oko postrzega brak, dopełnia, zaokrągla, co widzi niepełnym, przede wszystkim przy pomocy barw dopełniających. Libelt tłumaczy za Goethem zasadę barw dopełniających w następujący sposób: wszystkie trzy kolory podstawowe (żółty, czerwony i błękitny) muszą być obecne w wizji łączącej podmiot z przedmiotem. Gdy oko napotyka mieszaninę dwóch barw podstawowych, wywołuje jak gdyby samo z siebie wizję trzeciej barwy podstawowej²². Barwa zielona wymaga barwy czerwonej (i na odwrót), pomarańczowa – błękitnej. Widząc jakikolwiek kolor, oko samo produkuje powidok barwy przeciwstawnej, by osiągnąć pełnię wizji. Do pełni dążą wszystkie aspekty człowieka w danej sytuacji, nie tylko czysty ogląd, ale też emocjonalność, popędowość oraz to, co pozwala nam poczuć się umiejscowionymi. I tak żywiółowa, namiętna czerwień domaga się rozładowania w łagodnej i niewinnej zieleni, itp.²³ Artyści tacy jak Strzemiński²⁴ i Różewicz wyciągają z tego prawa ostateczne konsekwencje – wszystkie barwy zmieszane dają w sumie szarość; zatem ten, kto dąży do pełni barw, osuwa się ostatecznie w achromatyczność.

Romantyzm – przynajmniej romantyzm Libelta – chce uniknąć tej konsekwencji i marginalizuje kolor szary, albo stara się go „uratować”. Libelt dowodzi na przykład, że przy pomocy szarości pięknie widać to dążenie do pełni, którego wyrazem jest kontrast symultaniczny: „szary kolor zielenieje obok czerwonej farby, czerwienieje przy zielonej, żółcieje przy fioletowej...”²⁵. W ten sposób powstają też kolorowe cienie, które taką karierę zrobiły w malarstwie nowoczesnym – jako odwzorowanie złudzenia optycznego albo po prostu impresji, stającej się udziałem całego fizjologicznego i popędowego człowieka w konkretnej sytuacji²⁶. Jeżeli wyizolujemy kolorowy cień z kontekstu krajo-

²² Tamże, s. 218: „kolorowi pochodnemu odpowiada kolor pierwiastkowy, który z nim zestawiony, przedstawia całkowitą trójkę pierwiastkowych, czyli niezłożonych kolorów”.

²³ Tamże, s. 219.

²⁴ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958, s. 165, M. Mrugalski, dz. cyt., s. 73–76. Zob. też J. Friedrich, *Grau ohne Grund. Gerhard Richters Monochromien als Herausforderung der Künstlerischen Avantgarde*, Köln 2009, s. 42–47.

²⁵ K. Libelt, dz. cyt., s. 224.

²⁶ Tamże, s. 233.

brazu, na przykład na niebieski cień, który widzimy na pomarańczowym piasku plaży, spojrzymy przez rurkę, zobaczymy tylko szarość.

Barwy u Libelta mają – jak u Goethego i u Różewicza – także moralne znaczenie i oddziaływanie. Tworzy się cały system korespondencji oraz sympatii ze smakami i właściwie wszystkimi innymi zjawiskami świata, pogrupowanymi we właściwe kategorie. Np. trzem barwom podstawowym odpowiadają trzy królestwa natury²⁷.

Szarość w języku świata, z wewnątrz którego mówi do nas Libelt, spokrewnia się z dekadencją i schyłkiem: „Szare światło rozwiesza się po wszystkich przedmiotach, po niebie, po wodach i po ziemi, jakby natura żałobę na siebie przywdziewała”. Ale szarość może oznaczać nie tylko koniec, lecz również nowy początek: „Mrok szary rozpościera się po świecie, gdy dzień poczyna i gdy się zmierzcha”²⁸. Z tej dialektyki końca i początku czerpie oczywiście Różewicz. Różnica polega na tym, że Libelt ratuje szarość, a u Różewicza szarość jest ratunkiem.

2

Rola, jaką teoria barw Goethego odegrała w powstaniu nowoczesnej (formalistycznej) teorii literatury z jej nieufnością wobec obrazowości, była wielokrotnie opisywana²⁹. Swoją teorię barw opublikowała również Stefania Skwarczyńska: *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj. Na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą* (1932). W odniesieniu do teorii romantycznej Skwarczyńska dokonuje dwojakiego przesunięcia: z jednej strony opisuje odchodzenie od znaczeń, jakie kolorom przypisywano w romantyzmie, i zmianę sposobów obrazowania, z drugiej strony o wiele bardziej świadomie skupia się na badaniu języka. Wprawdzie teoria Skwarczyńskiej pozostaje psychologizyczna w tym znaczeniu, że troszczy się o wyglądy wyzwalane w głowach twórców i odbiorców przez obrazy poetyckie. Jednak podejmując się porównania, co widzieli romantycy okiem umysłu, a co widzą jej współcześni, autorka bada relację między słowami – na przykład „granat” i „czerwony”. Psychologizm i fizjologizm stanowi jedynie epifenomen tej gramatycznej fenomenologii: bezpośrednim materiałem poezji nie są – jak sugerował chociażby

²⁷ Tamże, s. 207.

²⁸ Tamże, s. 198.

²⁹ T. Brzostowska-Tereszkiewicz, *Ewolucje teorii. Biologizm w nowoczesnym literaturoznawstwie rosyjskim*, Toruń 2012, *passim*.

jeszcze Eugeniusz Kucharski – wyobrażenia w głowach³⁰, ale język rozumiany w sposób wtedy nieco przestarzały, a dziś znów aktualny jako fizjologicznie zakorzeniona, „bezpośrednio zmysłowa” „oznaka dla naszych przedstawień, służąca do porozumiewania się ze sobą”³¹.

Tak jak Różewicz w *szarej strefie*, Skwarczyńska uważa, że teorię barw można uprawiać wyłącznie pod postacią rozmowy o kolorach, toczonej z dwóch niewspółmiernych pozycji (tu pozycji romantycznej i po futuryzmie). Kolory – czy raczej nazwy kolorów – pomagają wyjaśnić historyczność relacji między nadawcą a odbiorcą komunikatów literackich, tak jak samo podjęcie próby porozumienia co do kolorów uzmysławia, że nazwy, które wydają się oczywiste i odniesione bezpośrednio do oznaczanych zjawisk, odkrywają rozpaczliwie skomplikowaną sieć synonimii i antonimii.

Skwarczyńska, reprezentantka formacji modernistycznej teorii literatury w Europie Środkowej i Wschodniej interesuje się materiałem literatury, językiem: typowo polskie jest skupienie na historyczności tego materiału, która objawia się szczególnie interesująco w polu semantycznym kolorów („polskie” w jej ujęciu byłoby też skupienie na fizjologii i swoisty nominalizm). Gdyby porównać poezję z malarstwem, okaże się, że choć materiał każdej ze sztuk podlega zmianom w czasie, język jest materiałem szczególnie dynamicznym, o wiele bardziej niestabilnym od materiałów innych sztuk. Zmiany, którym podlega język, zachodzą na różnych płaszczyznach i są wyczuwalne w różnym stopniu. Łatwo zaobserwować zmiany w fonetyce, morfologii, syntaktyce³². Przemiany semantyczne są bardziej zdradliwe, szczególnie te dotyczące kolorów:

Zdawałoby się, że zmiana semantyczna najtrudniej się wkradnie w dziedzinę słów oddających kategorie artystyczne, z których barwa jest chyba najbardziej stałą, bo jest bezustannie przedmiotem naszego doświadczenia. A jednak nawet w świecie kolorów niema stałości określić i doznań w odczuciu naszym a romantyków³³.

Skwarczyńska chce zapobiec nieporozumieniu, a jednak je dowartościowuje. Wprawdzie dąży do przywrócenia dawnych doznań kolorystycznych (w istocie pracuje nad rekonstrukcją utraconych znaczeń wyrazów), niemniej obraz, którym oddaje zakłócenie komunikacji, świadczy o tym, że nieporozu-

³⁰ E. Kucharski, dz. cyt., s. 9–10.

³¹ S. Skwarczyńska, *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj. Na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą*, „Pamiętnik Literacki” 1932, nr 29, s. 275.

³² Tamże, s. 276.

³³ Tamże, s. 277.

mienie jest warunkiem – pięknym warunkiem? – prób porozumienia. „Prosta relacja pomiędzy twórcą a odbiorcą jest zamącona. [...] promień świetlny biegnący od swego źródła do oka, załamuje się, rozszczepia w tęczę, zmienia swe wartości, gdy przypadkowo natrafi na pryzmat”³⁴. W ten sposób problem kolorów przedstawia się w postaci hermeneutyki, wychodzącej zawsze od pięknego nierozumienia (i w optymalnym przypadku na nim kończącej). Teoria Skwarczyńskiej jest przy tym również formalistyczna: tak jak Wiktor Szklowski w 1914 roku, Skwarczyńska wskrzesza słowa za pomocą przypomnienia ich etymologii i uznaje, że tylko utrudnienie percepcji prowadzi do przeżycia estetycznego³⁵. Tak jak Roman Jakobson uważa, że praca literaturoznawcy polega na rekonstrukcji tej trudności, z jaką skonfrontowani byli współcześni Puszkina (w przypadku Jakobsona), czy naszych romantyków, zanim cała niezwykłość użycia słów nie została przez przyzwyczajanie zamieniona w zwyczajność – achromatyczną normę³⁶. Wskrzeszanie słów w pracach Skwarczyńskiej odbywa się za pomocą odróżnienia kolorów „pochodnych” i „głównych” – i nie chodzi bynajmniej o ich pozycję w kole barw, ale o relację ich nazw do wyrazów z innych obszarów semantycznych. Podczas gdy kolory główne są samodzielne (czerwień, czerń), kolory pochodne kojarzą się z rzeczą o charakterystycznym zabarwieniu: pomarańczą, niebem, burakiem („burota”). Kolor pochodny – gdy pierwszy raz użyty i niezagarnięty przez przyzwyczajanie – jest sztuczny i spoza „ram codziennego życia”³⁷. Następuje jednak przystosowanie wyrazu do codziennych potrzeb, a wraz z nim słabnięcie wyczucia czegoś ekscentrycznego: ztraca się geneza słowa. Fatalnej sile przyzwyczajania można przeciwstawić zaledwie rekonstrukcję znaczeń:

Jeżeli [...] weźmiemy pod uwagę ów kolor na przestrzeni dwóch różnych odcinków czasu, a więc w czasie, gdy go odczuwano jako kolor pochodny i w czasie, gdy już stał się kolorem głównym, nie możemy zaprzeczyć, że jego wartość dla odczucia estetycznego jest zupełnie różna. Pewien wewnętrzny wysiłek konieczny do wydobycia istotnego koloru z kompleksu asocjacyjnego jaki budzi kolor pochodny, podkreśla w naszym od-

³⁴ Tamże, s. 276.

³⁵ Chociażby w klasycznej rozprawie *Искусство как прием* z roku 1916 (<http://philolog.petrsu.ru/filolog/artpass.htm>, dostęp: 3 marca 2014).

³⁶ R. Jakobson, *Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову* (1919, <http://novruslit.ru/library/?p=29>, dostęp: 3 marca 2014): „Трактуя о языковых явлениях прошлого, трудно избежать схематизации и некоторого рода механизации. Сегодняшний уличный разговор понятней языка Стоглава не только обывателю, но и филологу. Точно так же стихи Пушкина, как поэтический факт, сейчас непонятней, невразумительней Маяковского или Хлебникова”.

³⁷ S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 280.

czuciu jego bogactwo, daje nam odczuć poprzez różnorodność jego elementów pewien posmak baroku. Kolor pomarańczowy dziś jest po prostu kolorem pomarańczowym, a dawniej niewątpliwie wywoływał wizję owocu, z jego egzotycznym, pełnym, południowym pięknem, może z jego wykwintnym smakiem i aromatem³⁸.

Skwarczyńska opisuje zatem upadek niebieskiego od odkrywczej barwy, ściągającej niebo na ziemię, do zautomatyzowanego banału. Często cytując Goethego (i Brodzińskiego), odtwarza też przemiany błękitnego, fiołkowego, lazurowego, modrego, granatowego, bławatnego, białego, liliowego, brązowego, śniadego, złotego, płowego, rabego (pstry-ospowaty), pomarańczowego, ognistego, krasnego, krasego, różowego, koralowego, majowego. Szary nie zasługuje na osobne rozważanie – Skwarczyńska wspomina go dwukrotnie jako możliwy synonim barw perłowej i srebrnej – jak gdyby nie poddawał się rekonstrukcji historycznej, przynajmniej formalistycznej rekonstrukcji historycznej, albo stanowił jej stały i przemilczany obszar odniesienia. Formalistyczna rekonstrukcja znaczenia pomija szary, bo ten kolor nigdy nie wywoływał źródłowo silnego przeżycia estetycznego, które następnie zostało zniwelowane przez przyzwyczajenie – zanim nowa literatura i teoria literatury nie wskrzeszą lub chociaż nie przypomną niegdysiejszych wstrząsów. Szary nadaje się prędzej na emblemat największego wroga formalistycznej i poformalistycznej teorii literatury – emblemat przyzwyczajania, topiącego w codzienności pierwotne szoki. Szarość pozostaje poza polem uwagi teorii, która traktuje go najwyżej jako tło dla swoich kontrastów symultanicznych i konsekwentnych.

Kiedy Broder Christiansen, opierając się na teorii barw Goethego, przygotowywał pole nowoczesnej teorii literatury, skupiał się właśnie na *Differenzqualitäten*, jakościach różnicujących: widz i czytelnik wyczuwa jako estetyczne tylko różnice wobec tego, do czego już jest przyzwyczajony³⁹. „Estetyczny prafenomen” to według Christiansena napięcie i rozładowanie napięcia, jak w dominancie i tonice, jak w paralelizmie rytmicznym, metaforze wystrzelującej z napięcia między dwoma polami semantycznymi, utrudnionym odbiorze, rozładowującym się w rozkosz estetyczną.

Tym, co różni Różewicza od innych poetów – przede wszystkim tych, którym teoretycy poświęcili książki – jest dążenie nie do wywołania, a następnie rozładowania napięcia, ale do rozpuszczenia napięcia w szarości. Nie szare eminencje zachwyty, a badanie, „co sprawia, że szary jest kolorem neutral-

³⁸ Tamże, s. 280.

³⁹ B. Christiansen, *Philosophie der Kunst*, Hanau 1909, s. 123 i n. Wiktor Szklowski cytuje całe strony z Christiansena w tekście, który w jego *Teorii prozy*, następował tuż po *Sztuce jako chwycie – Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля*.

nym?” Obrazy Różewicza są nie tyle nieestetyczne, ile estetyczne i „metoda estetyczna” – jak dawniej w Polsce nazywano formalizm i jego dziedzictwo – nie radzi sobie z nimi, ponieważ prafenomenem tej estetyki jest napięcie.

W ten sposób poezja Różewicza domaga się przeformułowania naszego pojęcia **wzniosłości**. Formalistyczna teoria szoku i rozładowania wywodzi się wprost z Kantowskiej analityki wzniosłości⁴⁰. Doświadczenie wzniosłości dynamicznej polega u Kanta na tym, że siły życiowe podmiotu zostają w pierw zatałumowane w odczuciu śmiertelnego strachu przed oszałamiającym zjawiskiem, a następnie uwolnione z siłą rzeki zrywającej tamę: towarzyszy temu szczególnie rozkosz nadmiaru. Różewicz wprawdzie jest poetą niepojętego i wzniosłego (świadczy o tym lwia część wystąpień na konferencji, której niniejsza księga jest plonem), ale tworzy wzniosłość zupełnie odmienną od tej, która mieściłaby się w tradycji Kantowskiej. Na pytanie jaka to wzniosłość, odpowiada jego mówienie o kolorach i mówienie kolorami – dostrzegalne wyłącznie na tle poprzednich praktyk i teorii.

Skwarczyńska opisywała rozwój języka, przede wszystkim przejście od romantyzmu do nowoczesności, jako rozszerzanie ludzkiej wrażliwości: „człowiek wyrasta z języka jak dziecko z sukni”⁴¹. Różewicz – oglądany na tle teorii wysokiego modernizmu – to natomiast zwijanie wrażliwości: człowiek miota się w języku jak w zbyt obszernym worku. Nie można jednak mówić o dialektycznym napięciu między modernistycznym napięciem, prafenomenem estetycznym, a brakiem napięcia u Różewicza – niemożności dowodzi sam fakt, że teoria jest ślepa na Różewicza. Obrazowości Różewicza nie opisze się, szukając dominant i sposobów, w jaki deformują pozostałe składniki dzieła, badając metafory (projektory obrazów), wyłuskując pointy, które z natury powiązane są z dominantą i napięciami. Natomiast metonimia – wyłuskana z relacji z metaforą – traci w przypadku Różewicza charakter prostego stwierdzenia przyległości i zmienia się w szukanie po omacku najbliższego synonimu tego, co nie przechodzi przez gardło (wzniosłego).

Obrazowość Różewicza można zbadać dzięki zapożyczeniu chwytów kolorystycznych opisanych przez Skwarczyńską i przeinaczeniu ich, ponieważ – jak twierdzi Różewicz w *szarej strefie* – zmiana kolorów jest funkcją zmiany języka. Inaczej doświadcza relacji wypowiedzi do kontekstu, a przede wszystkim tę relację widzi, gramatyczny fenomenolog w stylu Wittgensteina, gdy śledzi użycia nazw barw. Skwarczyńska wyróżnia trzy chwytów kolorystyczne:

⁴⁰ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft. Werke in zwölf Bänden*, t. 10, Frankfurt am Main 1977, §§ 28–29.

⁴¹ S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 278.

- a) obraz kolorystyczny;
- b) omówienie kolorystyczne;
- c) potrącenie kolorystyczne.

Obraz kolorystyczny posługuje się substancjalizacją: to „oddanie pewnego koloru nie najczęstszą formą przymiotnikową, lecz pewną formą rzeczownikową”⁴². „Ujęcie retoryczne” obrazu kolorystycznego to – powiada Skwarczyńska – metafora. Można wyobrazić sobie proces substancjalizacji obrazu: złoto (materiał) staje się złotym kolorem, by na końcu dać zagadkowy obraz kolorystyczny „złoto czytelników”.

W przeciwieństwie do obrazu kolorystycznego **omówienie** kolorystyczne nie utożsamia barwy i rzeczy. Jego kształtem retorycznym jest porównanie: „złote jak lektura”, „czytelne jak złoto”⁴³.

Z **potrąceniem** kolorystycznym mamy do czynienia, „gdy zestawia się z przedmiotem opisywanym drugi dla innych celów, niż uzyskanie efektu kolorystycznego – ubocznie jednak powstaje ten efekt kolorystyczny”⁴⁴: „czyta się jak próbę złota”.

U Skwarczyńskiej – jak w całej poformalistycznej tradycji teorii literatury – obraz jest tym bardziej artystyczny, im trudniejszy w odbiorze i zaskakujący. Potrącenie kolorystyczne stoi na niższym stopniu poetyckości niż porównanie, ale nad wszystkim góruje obraz kolorystyczny. **Hierarchia** odwzorowuje się zapewne w procesie powstawania obrazu: Od „policzków okrągłych jak pomarańcze” (potrącenie) przechodzimy do „policzków jak pomarańcze” (omówienie), by skończyć na „pomarańczy twej twarzy”, egzotycznym i barokowym („futurystycznym”) obrazie.

Droga obrazów Różewicza – zarysowana przede wszystkim w *c.d. Nauki chodzenia* – przebiega w odwrotnym kierunku: jego poezja wciąż na nowo podejmuje opowieść o przechodzeniu poezji od napięcia metafory do obojętnego potrącenia, które rzeczowo stwierdza podobieństwo. W *c.d. Nauki chodzenia* – tomie wierszy-obrazów przygotowanym wspólnie z Getem – ta opowieść o przejściu od metafory do potrącenia jest odgrywana (performowana) fortuniej niż zwykle, ogywając nie tyle rozładowanie napięć wewnątrz samej poezji, ile rezygnację z prób retorycznego uwodzenia odbiorcy, podejmowanych, by przejąć nad nim kontrolę i wywoływać w nim serię wyładowań. Wiersz-obraz *Przed końcem świata* odgrywa powstanie efektu potrącenia.

⁴² Tamże, s. 279.

⁴³ Tamże, s. 279–280.

⁴⁴ Tamże, s. 280.

Chodzi mi szczególnie o ten fragment wiersza-grafiki, na którym można zobaczyć słowa:

ptak – zielony
żółty czarny – z wydatnym
dziobem z czerwoną czapeczką
na głowie!
co to? dzięcioł
zamiast opukiwać chore drzewo
cywilizacji śmierci –
ZIELONA PLAMA
dzięcioł chodzi po ścieżce⁴⁵

Zaryzykujmy „fenomenologiczny” opis czynności odbiorczych osoby skonfrontowanej z tą kartą teki Geta i Różewicza, rozmówców z *szarej strefy*. Odbiór zieleni w tym fragmencie odgrywa odwrócenie poformalistycznej hierarchii, która zawsze jest też początkiem historii sztuki jako historii przyzwyczajień i nowych utrudnień. (Różewicz i Get natomiast dają nam od-trudnienie.) Na pewno tym, co jako pierwsze rzuca się w oczy widza grafiki, jest **substancja – obraz** zielonej plamy. Następnie – wraz z czasowym rozwojem lektury widz-czytelnik dostaje **omówienie** dzięcioła, jaki jest: właśnie zielony (jak plama), żółty, czarny, czerwony. Wreszcie niejako w finale dekodowania obrazu odbiorca zdaje sobie sprawę, że „zielony” w wierszu to **potrącenie** o bezbarwną nazwę gatunkową „dzięcioł zielony” (*picus viridis*), równie wizualnie stymulującą co Białystok, Zielona Góra czy Złotoryja. A jednak w tym procesie **desubstancjalizacji**, który dotąd można by uznać za ekspresowe streszczenie formalistycznego przyzwyczajenia i rozpuszczania sensacji w zwyczajności, pozostaje niesamowity powidok: zielone „drzewo cywilizacji śmierci”.

Tak wygląda odbiór wiersza z perspektywy cielesnego odbiorcy, który patrzy, czyta, myśli oraz znajduje się w czasie i przestrzeni – naprzeciwko mówiącego obrazu i milczącego wiersza. W szarości Różewicza rozbłyskują kolory, nawet żałosny frazes „cywilizacja śmierci” okazuje się rezerwuarem kolorów. Kolory cienia są – w teorii barw po Goethem – łagodnym złudzeniem drgającego ciała. Zdaje z tego sprawę teoria desubstancjalizacji, która bazuje na przesłankach słowiańskiego formalizmu i strukturalizmu, ale usiłuje je dostosować do doświadczenia poezji Różewicza.

⁴⁵ T. Różewicz, c.d. *Nauki chodzenia*, dz. cyt.

3

W *szarej strefie* Różewicz pyta za Wittgensteinem: „Co sprawia, że szary jest kolorem neutralnym?/ Czy jest to coś fizjologicznego czy logicznego?” (*szara strefa*, SzS, X, 126). Wittgenstein sądził, że to, co fizjologiczne, jest w gruncie rzeczy natury językowej. Kiedy Skwarczyńska opisywała poszerzanie się ludzkiego doświadczenia, mówiła o sprzężeniu zwrotnym fizjologii i psychologii uwagi⁴⁶. Człowiek potrafi więcej dostrzec i wypowiedzieć więcej nazw barw, bo interesuje się większą liczbą subtelności i stawia sobie coraz bardziej szczegółowe pytania. Stawia sobie te pytania, bo on i jego język stają się coraz wrażliwsi.

Aby sformułować teorię obrazów Różewicza (ze szczególnym uwzględnieniem ich materiału – kolorów), trzeba rozszerzyć badania fenomenologiczne czy fenomenalne o badania fizjologiczne. Dokładniej: nie można zapominać, że fenomenologia z linii Goethego zawsze jest też fizjologią. Stosunki między nazwami bada się z perspektywy cielesnego podmiotu aktywnego w danej sytuacji.

Najnowsza teoria spod znaku kognitywistki i neuronauki odnawia Goetheański patos badania całego człowieka wewnątrz jego świata. Bada medialności, drgania, naprężenia, przepływ między świadomym i nieświadomym, drżącym ciałem i napiętą myślą. Amerykański historyk mediów Jonathan Crary opowiada, jak teoria barw Goethego zrywa w imię ideału „człowieka całego” z Kartezjańskim modelem widzenia czystej wizji⁴⁷. Czysta wizja przysługuje suwerennemu podmiotowi, oczyszczonemu z przygodności ciała i kontekstu. Newton wprawdzie wkładał sobie patyczek między oko i oczodół, uciskał gałkę oczną, patrzył i notował, jakich doznaje powidoków, ale męczył się tylko po to, żeby wiedzieć, czego dokładnie nie brać pod uwagę przy swoich eksperymentach, które miały dać obiektywną prawdę o świetle⁴⁸.

Nie jest tak, że tylko badania nad Różewiczem powinny rozszerzyć swój zakres o nową kognitywną i fizjologiczną estetykę, żeby nie odstawać od światowej średniej. Przede wszystkim nowa nauka potrzebuje wybitnego poety, który właśnie dlatego znajdował się w ślepych polu tradycyjnej teorii, że

⁴⁶ Tamże, s. 278–279.

⁴⁷ J. Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Drezno-Bazylea 1996, J. Crary, *Your colour memory. Illuminationen des Ungesehenen*, w: *Nachbilder Das Gedächtnis des Auges in Kunst und Wissenschaft*, red. W. Busch, C. Meister, Zurych 2011.

⁴⁸ J. Crary, *Die Modernisierung des Sehens*, w: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, red. B. Renner, D. Kimmich, B. Stiegler, Stuttgart b.r.w., s. 457–475.

proponował inne widzenie, polegające na pomodernistycznym od-trudnienu, czyli poetyce potrącenia wywołującego powidok substancjalności. Różewicz pisał, a czasami nawet rysował istotnie milczące wiersze, które aktywizowały cielesny odbiór w czasoprzestrzennym kontekście, a więc odbiór właściwy sztukom wizualnym i frapujący dla nowego podejścia do literatury. Dotąd – dopóki omijała Różewicza – udało się estetyce kognitywnej laboratoryjnie potwierdzać wyłącznie najgorsze banały z tradycyjnych kompendiów poetyki i retoryki. To znaczy, że odkrywała tylko własne założenia, które wcześniej sterowały kreacją eksperymentów. Różewicz byłby poetą, którego nie dałoby się tak łatwo prześlepić właśnie dlatego, że tradycyjne kategorie słabo się go imają⁴⁹.

⁴⁹ Artykuł powstał w ramach projektu badawczego NCN 2014/13/B/HS2/00310 „Wiek teorii. Sto lat polskiej myśli teoretycznoliterackiej”.

Józef Maria Ruszar

Syn marnotrawny (z Hieronima Boscha)

Wwierszu Tadeusza Różewicza *Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)* (SK, VII, 406–410) ważne są trzy warstwy: ekfrastyczna, biograficzna i teologiczna.

Ekfrastycznością utworu¹ zajmiemy się z powodu jawnego, zasugerowanego przez autora, odesłania do znanego dzieła malarzkiego. Podstawowym pytaniem będzie, co Różewicz zmienił w swoim opisie, w szczególności zaś zwrócę uwagę na sens zmian, odnosząc je do dzieła będącego źródłem inspiracji. Zakładam, że to właśnie one są najbardziej znaczące, ponieważ najdobitniej wskazują na intencje twórcy. Po drugie: podmiot wiersza, mówiący w pierwszej osobie, niedwuznacznie powołuje się na osobiste doświadczenie autora, co również należy wziąć pod uwagę, z zaznaczeniem, że owo autorskie „ja”, utożsamiane z „ja” lirycznym, ma wiele wspólnych cech z pokoleniowym „my”². Po trzecie i najważniejsze: dla pełnej analizy

¹ Termin „ekfrastyczność” zamiast „ekfrazja” wprowadza Adam Dziadek, twierdząc, że we współczesnej literaturze nie mamy do czynienia z wiernym opisem obrazów, lecz z nawiązaniem i przetworzeniem (zob. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004). Nie ma wątpliwości, że wiersz Różewicza jest potwierdzeniem tej tezy.

² Sugestia poety, że wypowiada się „w imieniu generacji”, została silnie zaznaczona w pierwszych utworach Różewicza i tak też była interpretowana przez ówczesnych marksistowskich krytyków. Dziś wiemy, że droga, którą wybrał poeta, dotyczy jedynie części pokolenia, którego inny segment miał znaleźć się „na śmietniku historii”, a nawet zostać unicestwiony fizycznie i wymazany ze zbiorowej pamięci. Ten ostatni zamysł udał się jedynie częściowo.

i właściwego zrozumienia utworu niezbędne jest także uwzględnienie teologicznej wymowy ewangelicznej przypowieści i zrozumienie głębokiego sensu postawy bohatera wiersza – domniemanego syna marnotrawnego. Tu również najważniejsze będą odstępstwa od kanonicznej fabuły i jej dogmatycznej wykładni eschatologicznej. To różnice względem katolickiej ortodoksji określają wymowę ideową dzieła – a nietrudno zauważyć, że pomyślane jest ono przez poetę polemicznie.

Od razu zaznaczę, że to trzecia płaszczyzna rozważań zasadniczo odróżnia niniejszą interpretację od poprzednich, przedstawionych przez Jacka Łukasiewicza, Marię Adamczyk, Joannę Maleszyńską i Alinę Białą³, a także od wzmianek w pracach ogólnych poświęconych twórczości Różewicza. W szczególności zwracam uwagę na podstawowe nieporozumienie tych analiz, które albo marginalizują ewangeliczny archetekt, albo traktują przypowieść o synu marnotrawnym w kategoriach opowiastki umoralniającej. *Qui pro quo* tym zabawniejsze, że gdyby traktować ewangeliczną narrację w kategoriach etycznych, jest to demoralizująca opowieść o korzyściach, jakie płyną z niełjalności wobec rodziny, pożytku spędzania młodych lat w knajpach i burdelach oraz przyjemnym trwonieniu majątku bez ponoszenia niemiłych skutków finansowych, które mogą kroczyć za hulaszczym trybem życia. Przypowieść ta jest bowiem „pouczeniem” jedynie w kategorii roztaczania uroków praktykowania kilku grzechów głównych. Mówiąc językiem współczesnym, mówimy o reklamie rozrzutności, pijaństwa i rozpusty.

Na usprawiedliwienie filologów należy odnotować, że pedagogicznym kluczem nie gardzą nawet kapłani, a smaczne cytaty z przedwojennego dziełka przytacza jedna z interpretatorek, ignorując jednak odczytanie autorstwa Jana Pawła II, chociaż się powołuje na jego encyklikę *Dives in Misericordia*⁴. A to właśnie ta encyklika (osnuta wokół interpretacji przypowieści o synu marnotrawnym) poświęcona jest Bożemu miłosierdziu i zawiera jasną eschatologiczną interpretację przypowieści, w której najważniejszymi pojęciami są: „miłosierdzie”, „nawrócenie” i „zbawienie”. Nie ulega przecież wątpliwości, że ojciec marnotrawnego syna jest figurą Ojca Niebieskiego, a syn reprezentuje każdego grzesznika. A do tej religijnej tradycji odsyła utwór – nawet jeśli polemicznie.

³ J. Łukasiewicz, *Syn marnotrawny*, w: tegoż, *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1962; M. Adamczyk, *Różewicz wśród znaków kultury. „Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)”*, w: *Miejsca wspólne*, red. E. Balcerzan, S. Wysłouch, Warszawa 1985; J. Maleszyńska, *Biblijna przypowieść o synu marnotrawnym i jej literackie transpozycje*, w: *Miejsca wspólne*, dz. cyt., A. Biała, *Syn marnotrawny. Malarskie inspiracje utworów Różewicza i Brandstaettera*, „Polonistyka” 2006, nr 10.

⁴ J. Maleszyńska, dz. cyt., s. 237.

Trzy narracje: Różewicz, Bosch i św. Łukasz

Porównajmy odpowiednie fragmenty wiersza, będącego opisem sytuacji bohatera Różewiczowskiej narracji, z elementami obrazu Boscha, życiorysem autora oraz opowieścią z Ewangelii św. Łukasza.

Między zamknięciem
i otwarciem drzwi
w gospodzie
„Pod Białym Łabędziem”
między otwarciem
i zamknięciem drzwi
co się stało
tyle wiosen
zim tyle jesieni odleciało

(*Syn marnotrawny [z obrazu Hieronima Boscha]*, SK, VII, 406).

Ekfrastyczność opisu kończy się na jednym elemencie: gospoda posiada szyld z białym łabędziem. Można też uznać, aczkolwiek jest to raczej domysł, że zniszczony ubiór bohatera wskazuje na upływ czasu, chociaż sugestia ta zgodna jest raczej z poetyką wyrażania doświadczenia „pokolenia wojennego” (ale bez wzięcia pod uwagę późniejszych strof – byłaby przedwczesna). W przeciwieństwie do malarskiego przedstawienia, którego ewentualna „narracja czasowa” raczej jest krótsza i może być mowa jedynie o upływie czasu, jaki potrzebny jest od wyjścia z dalszego planu na pierwszy, wiersz sugeruje długie i bolesne doświadczenie, posługując się analogonem do znanego łacińskiego przysłowia „między ustami a brzegiem pucharu”⁵:

między zamknięciem
i otwarciem drzwi
ujrzałem życie
z wilczą szczęką
ryj świński
pod kapturem

⁵ Chodzi o frazę z mowy Katona Starszego, znanego retora i polityka, którego celne wyrażenia stały się przysłowiami. W tym wypadku chodzi o stwierdzenie „Inter os atque offam multa intervenire possunt”, które wskazuje na możliwość niespodziewanych zdarzeń (z łac. dosłownie: „między ustami a kęsem może się wiele wydarzyć”). Fraza Różewicza jest raczej zbudowana na kształt tytułu powieści Marii Rodziewiczówny, *Między ustami a brzegiem pucharu*, niż odwołuje się do łacińskiego oryginału (patrz: C. Michalunio, *Dicta. Zbiór łacińskich sentencji, przysłów, zwrotów*, Kraków 2010).

mnicha
otwarty brzuch świata
(*Syn marnotrawny [z obrazu Hieronima Boscha]*, SK, VII, 406).

W ścisłym sensie – brak w tym fragmencie bezpośrednich odniesień do tytułowego obrazu Boscha, ale przecież takie elementy jak wilcza szczeka i świński ryj nawiązują do motywów obecnych w innych jego dziełach (*Sąd Ostateczny*, *Kuszenie św. Antoniego*, *Ogród ziemskich rozkoszy*). Symboliczne znaczenie obrazów wskazuje na obrzydliwość i niegodziwość świata, a przede wszystkim sugeruje brak wzajemnej litości (topos *Homo homini lupus est*). „Otwarty brzuch świata” może też zostać odczytany jako metonimia wojny, zwłaszcza, że zaraz potem mowa jest o niej wprost:

widziałem wojnę
na ziemi i niebie
ludzi na krzyżach
którzy nie zbawiali
berło i jabłko
które zgniło w dłoni
(*Syn marnotrawny [z obrazu Hieronima Boscha]*, SK, VII, 406).

Dopiero teraz znajdujemy potwierdzenie wstępnego rozpoznania, że początek wiersza odnosi się nie tyle (lub nie tylko) do obrazu, ile do historii i osobistego doświadczenia autora, o których obecnie mowa *explicite*. Przejścia wyrażone zostały językiem ewangelicznym (ze szczególnym nawiązaniem do obrazowania z Apokalipsy św. Jana (J 12, 7), a metaforyczne ujęcie II wojny światowej i okupacji akcentuje nadaremność cierpienia, w opozycji do ocalającego męczeństwa Jezusa. Jawna jest też alegoria upadku polskiego państwa. Metaforyka zawiera znane z innych wierszy elementy autobiograficzne (o czym będzie jeszcze mowa), ale można je też znaleźć na innym obrazie Boscha *Wędrowiec*. Ta inna wersja *Syna marnotrawnego* przedstawia na pierwszym planie nagie kości, a także szubienice i męczeńskie koła – średniowieczne odpowiedniki krzyża dla złoczyńców⁶. Co do stwierdzenia, że bohater utworu widział wojnę „na ziemi i niebie”, to jest to tyleż apokaliptyczna wizja co – być może – aluzja do nowoczesnego konfliktu zbrojnego. Mamy więc do czynienia z sytuacją, kiedy autor umiejętnie wykorzystuje wieloznaczność sensów dosłownych i metaforycznych. Podobnie jest w następnym fragmencie:

⁶ Istnieje wprawdzie dyskusja między historykami sztuki, czy *Wędrowiec* i *Syn marnotrawny* odnoszą się do opowieści ewangelicznej czy też innego zestawu symboliki średniowiecznej, ale ponieważ autor wiersza przyjmuje, że tak jest, nie wnikam w racje którejkolwiek ze stron sporu i przyjmuję interpretację tradycyjną.

widziałem koniec
i początek świata
między zamknięciem
i otwarciem drzwi
w gospodzie
„Pod Białym Łabędziem”
widziałem ziemię
co przez deszcz
łez i krwi
świeciła
trupim światłem
stygającego ciała

(*Syn marnotrawny [z obrazu Hieronima Boscha], SK, VII, 406–407*).

Ten obraz ekfrastycznie nawiązuje do *Sądu Ostatecznego* Hieronima Boscha i jego kolorystyki, ale jednocześnie jest to dalszy ciąg silnie zmetaforyzowanego opisu wojny (a także – być może – aluzja do znanego „Obiecuję wam krew, pot i łzy” – jak zapowiadał Brytyjczykom Winston Churchill po objęciu urzędu i decyzji konfrontacji z Hitlerem). W tym miejscu autor porzuca apokaliptyczny ton opisu na rzecz bardziej kolokwialnych zwrotów, a także powraca do ekfrazy, przywołując postacie z obrazu *Syn marnotrawny* Hieronima Boscha:

wypiłem kufel piwa
„Pod Białym Łabędziem”
marne tu piwo
letnia popłuczyna
rzuciłem ostatnią
wytartą monetę
długo się dziewczka
przyglądała
czy nie fałszywa
i mojej twarzy
pilnie się przyjrzała
wyszedłem
nikt mnie nie poznał
nikt moich rysów
zatartych
nie przejrzał
ten chłop za rogiem karczmy
tyłem odwrócony
to mój przyjaciel

(*Syn marnotrawny [z obrazu Hieronima Boscha], SK, VII, 407*).

Wypowiedź jest nie tyle dopowiedzeniem rzeczywistości malarskiej, ile raczej dointerpretowaniem lub zreinterpretowaniem sytuacji przedstawionej przez malarza. Na obrazie bowiem przedstawione zostały dwie kobiety. Jedna w drzwiach rozmawia z mężczyzną, kiedy druga wygląda przez okno. Nie jest jasne, o którą może chodzić w wierszu. Natomiast mężczyzna określony jako „przyjaciel” załatwia potrzebę naturalną za rogiem karczmy. Jego związki z wędrowcem w żaden sposób nie są przez Boscha sygnalizowane. Co do jakości piwa, to – oczywiście – musimy zgodzić się z autorem z powodu braku innych opinii, a czynimy to tym łatwiej, że szczegół ten nie wydaje się specjalnie ważny i służy jedynie obniżeniu wartości miejsca. Istotne natomiast jest pojawienie się toposu „braku rozpoznania po powrocie”, który obecny jest w literaturze od czasów *Odysei* Homera, a eksploatuje różnicę doświadczeń wędrowca (*Homo viator*) oraz tych, którzy pozostali na miejscu. Z innego powodu jest to decydujący moment wiersza: w tej strofie narracja rozchodzi się z tradycją. Do tej chwili utwór Różewicza był zgodny z ewangelicznym archetekstem, a przynajmniej niesprzeczny. W tym miejscu zaczyna się natomiast realizacja opowieści konkurencyjnej do paraboli o synu marnotrawnym, w której powracający syn już z daleka zostaje rozpoznany przez ojca. Mówiąc precyzyjnie, mamy do czynienia z toposem zaprzeczonym. Dalej autor jednocześnie nawiązuje do obrazu i rozwija fabułę antynomiczną do tradycyjnej opowieści o wyczekiwanym synu:

w tym wielkim koszu
nie niosę gościńca
skórka mi kocia
szczęścia nie przyniosła
nikt mnie nie wita
i nikt nie poznaje

(*Syn marnotrawny [z obrazu Hieronima Boscha]*, SK, VII, 407–408).

Obraz Boscha przedstawia wędrowca z wielkim koszem na plecach, a piechur jest wyposażony w kocią skórę „na szczęście”. Niemniej dzieło samo w sobie, bez związku z ewangeliczną opowieścią, nie daje sygnałów co do ewentualnej rozpoznawalności. Poza tym tradycyjna, religijna interpretacja sceny sugeruje, że jest to początek drogi nawróconego, który porzuca karczmę – swoje dotychczasowe miejsce złego prowadzenia się. Tymczasem w wierszu następuje odwrócenie toposu. Spotykamy się z pierwszym sygnałem, że syn marnotrawny nie zostanie rozpoznany i bolesny brak rozpoznania pojawia się w miejsce radosnej ceremonii powitania. Sama karczma za chwilę także zmieni swoje znaczenie, co stanie się jasne w dalszych partiach wiersza, a świat

przedstawiony definitywnie zerwie swe związki z obrazem ewangelicznej rzeczywistości:

świat ten
dokoła
jest pełen beze mnie
drzwi za mną zamknęła
Małgosia
biała jak owoc soczysty
otwarła starka
szpetna i obwisła

nikt nie wie
że wróciłem
jeszcze czas
ucieknę
nikt nie będzie wiedział
że byłem tu i nie byłem

(Syn marnotrawny [z obrazu Hieronima Boscha], SK, VII, 408).

Zachodzą dwa zjawiska. Po pierwsze, autor reinterpretuje relacje zachodzące między postaciami na obrazie, a właściwie zmienia ich znaczenie. Biorąc pod uwagę, że obraz Boscha ma charakter religijny, mamy prawo uważać, że dzieło przedstawia karczmę jako miejsce pijaństwa i rozpusty. Tymczasem w wierszu staje się celem powrotu, a postać kobiety w oknie zostaje przedstawiona jako znajoma sprzed lat. Jest to konsekwencja przewartościowania symboliki obecnej w obrazie, kiedy gospoda z obrazu Boscha zamienia się w dom ojca i cel wędrówki, zgodnie z realizacją toposu zaprzeczonego. Nie dziwi więc kolejny element sprzeczny z przypowieścią, w której „świat ojca” nie „był pełny” bez syna i stąd oczekiwanie na powrót. Ewangeliczny syn marnotrawny nie ma powodu (a nawet możliwości) do cichego wymknięcia się, skoro został rozpoznany i był oczekiwany.

Dalszy fragment wiersza

ten ptak w klatce
nad drzwiami
tak jak sztuczny śpiewa

(Syn marnotrawny [z obrazu Hieronima Boscha], SK, VII, 408)

jest jednocześnie ekfrazą, interpretacją i ujawnieniem emocji bohatera wiersza, a nie postaci z obrazu, która nawet nie patrzy w stronę klatki i jest zajęta

czym innym. Trójwers jest także przerywnikiem w lamentacji nierozpoznanego syna marnotrawnego, który kontynuuje skargę na nieczułość rodzinnego domu:

ja tam w świecie
noce przepłakałem
myślałem
każdy dom
wyciągnie ramiona
gałązka każda
ptak kamień
wyjdą na powitanie

(Syn marnotrawny [z obrazu Hieronima Boscha], SK, VII, 408).

W tym miejscu następuje ostateczne zerwanie z opowieścią ewangeliczną, podobnie jak z tytułowym obrazem jako nośnikiem symbolicznych sensów. Najbardziej zwraca uwagę fakt, że bohater Różewicza zdaje się znać zakończenie przypowieści i stąd jego oczekiwanie na tryumfalny powrót. Jak pamiętamy, archetypowy bohater liczył co najwyżej na zostanie sługą (najemnikiem) w domu ojca, a więc na deklasację. W następnych wersach następuje dalsze odwrócenie sytuacji biblijnej: oto dom rodzinny okazuje się niewystarczająco godny syna marnotrawnego, a sam bohater jest kimś lepszym i szlachetniejszym od domowników, a nie człowiekiem upadłym:

nie wejść
do tego domu
wszystko to stare
brudne małe
starsze brudniejsze
i mniejsze ode mnie
a ja myślałem
że wracam do gniazda
do gwiazdy
to była moja
najjaśniejsza gwiazda
w wędrówce przez noc
popiół
ogień świata
zemknąć zniknąć
póki mnie nie pozna
ta stara wiedźma
co przez okno patrzy
„Pod Białym Łabędziem”

myślałem że moje miejsce
tu na mnie czekało
teraz widzę
nie miałem miejsca
myślałem puste miejsce
po mnie tu zostało
ale życie
jak woda
już je wypełniło
jestem jak kamień
ciśnięty w głębinę
jestem na dnie
tak jestem
jakby mnie nie było

którzy
przezornie
na miejscu zostali
i wkoło siebie
zabiegali skrzętnie
myślą
że przy tym stole
są niezastąpieni
myślą
że nawet słońce
kiedy wschodzi
pyta o nich

to ja odszedłem
a oni zostali
tu w tej oberży
„Pod Białym Łabędziem”
już ich nie widzę
oni mnie nie widzą
ja idę szybciej
i dalej i dalej

(Syn marnotrawny [z obrazu Hieronima Boscha], SK, VII, 409–410).

O ile archetyp podkreśla brak oczekiwań syna marnotrawnego i zaskoczenie z powodu radosnego powitania, o tyle wiersz jest zaprzeczeniem tej sytuacji. Bohater wiersza we własnych oczach zostaje poniżony jako ktoś nieważny i zapomniany, na którego się nie czeka (a powinno). Sama zaś wędrówka syna marnotrawnego zostaje uznana za powód do chluby (jest w wierszu raczej inicjacją w dorosłość niż upadkiem), a dom rodzinny obarczony został stygma-

tem winy życia osiadłego (w domyśle: tradycyjnego, nie podlegającego ewolucji, a więc gorszego). Stąd też decyzja odmowy powrotu: „wracać nie trzeba”, absolutnie logiczna wewnątrz przedstawionej narracji.

Powyższe zestawienie tekstu wiersza z elementami obrazu oraz przypowieścią ewangeliczną dowodzi, że poeta nie tyle swobodnie nawiązuje do obu tekstów kultury, co znacznie je przekształca i buduje świat w opozycji do światów przedstawionych przez Hieronima Boscha i św. Łukasza. Nie znaczy to, że autor jednakowo odnosi się do obu dzieł. Przeciwnie. O ile obraz Boscha traktuje instrumentalnie, jako dobry punkt wyjścia do snucia własnej opowieści, o tyle sensy zawarte w ewangelicznej narracji zostają zaprzeczone. Zaczniemy od ekfrazy.

Pozorna ekfrazy

Wydaje się, że konfrontacja tekstu z obrazem dość wyraźnie wskazuje na pozorowanie ekfrastyczności wiersza. Elementy obrazu Hieronima Boscha zaistniały – oczywiście – w utworze Różewicza, ale nie grają głównej roli, ponieważ są zaledwie poręcznym pretekstem do rozważań na temat sytuacji bohatera, wyposażonego w cechy autora, a może „całego pokolenia”. Postacie z obrazu spełniają inne, niesamodzielne funkcje w wierszu Różewicza, wyznaczone niekoniecznie w związku z malarskim przedstawieniem. Nie ulega też wątpliwości, że poeta nie spożytkował większości znaczących elementów obrazu, począwszy od wyglądu syna marnotrawnego po detale pejzażu. A przecież był z wykształcenia historykiem sztuki i nie można mieć wątpliwości, że symboliczna i alegoryczna wymowa dzieła były mu znane. Było też dla niego jasne, że wszystkie przedstawione na obrazie elementy nacechowane są moralnie pozytywnie lub negatywnie – i każdy wybór jest znaczący⁷. Aby nie być gołosłownym, sporządzimy listę opuszczeń.

⁷ Symboliczne znaczenie poszczególnych elementów obrazu podaję przede wszystkim za interpretacjami A. Ziemby, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500*, t. 2, *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430-1500*, Warszawa 2011. W mniejszym stopniu posiłkuję się interpretacjami A. Boczkowskiej, *Hieronim Bosch*, Warszawa 1974, ale osobno uwzględniam też, *Hieronimus Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977, które to dzieło wpłynęło na interpretację J. Maleszyńskiej i M. Adamczyk. Symbolikę chrześcijańską interpretuję według D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, tłum W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001. W mniejszym stopniu uwzględniam uwagi na temat obrazu zawarte w: W. Bosing, *Hieronim Bosch. Między niebem a piekłem*, Köln 2005; A. Devitini Dufour, *Bosch*, Warszawa 2006 i V. Rembert, *Hieronim Bosch*, Warszawa 2006. Nie uwzględniam natomiast obrazoburczych interpretacji życia i symboliki Boscha, zaproponowanych przez W. Fraengera, *Hieronim Bosch*, Warszawa 1989, jako nieprzystających do tematu.

Klasyczna ekfrazja powinna ująć takie elementy ubioru wędrowca, które wskazują na jego ubóstwo, a więc obuwie pochodzące z różnych par butów (chodak i ciżma), dziury i poszarpanie odzieży, przedmioty znaczące, jak szydło z dratwą w kapeluszu czy świńska raciczka wystająca z pazuchy⁸. Istotne jest także typowe wyposażenie podróżnego, jak kostur i łyżka. Również pejzaż i alegoryczne zwierzęta (sowa na samotnym drzewie, pies warczący i koryto z warchlakami, a przede wszystkim czerwona krowa) – mimo, że znaczące – nie stały się punktem odniesienia rozważań poety. Zwłaszcza to ostatnie zwierzę (krowa jako zwierzę ofiarne wskazuje na ocalającą ofiarę Chrystusa) oraz szydło i dratwa wbite w kapelusz (jako alegorie pracowitego życia) są istotnymi wskazówkami, które informują o możliwości pojednania i zbawienia. Furtka oznacza przejście do nowego życia, a krowa, zwierzę bez skazy – pojednanie.

Dodajmy, że dla późnośredniowiecznej symboliki nie bez znaczenia jest także miejsce, gdzie owe elementy się znajdują – czy po prawej (to znaczy dobrej), czy po lewej (inaczej: grzesznej) stronie obrazu, i w jakim kierunku syn marnotrawny zmierza. Znajdujące się po lewej stronie obrazu Boscha: karczma, świnie⁹, warczący pies – są już „przeszłością” wędrowca, który minął owe alegorie pokusy, nieczystości i grzechu, co jest ważną wskazówką dla interpretacji dzieła, a także sytuacji bohatera, który niewątpliwie znajduje się już po przełomie duchowym, owocującym decyzją powrotu. U Różewicza nie spełniają takiej symbolicznej funkcji, bo ich po prostu nie ma (zostały pominięte), a gospoda nie tyle jest symbolem rozwiązłości, rozpusty i marnotrawstwa majątku, co światowego doświadczenia, a może nawet głębszego egzystencjalnego wtajemniczenia przez duchowe cierpienie i tęsknotę za rajem dzieciństwa. Na dodatek gospoda w wierszu staje się również nieakceptowanym domem rodzinnym. Pominięty został także kształt dzieła i ramy (koło wpisane w ośmiobok) wraz z niesionymi przez nie sensami symbolicznymi.

Wędrowiec z obrazu Boscha znajduje się na rozstajnych drogach, podążając z lewej (złej) do prawej (dobrej) części obrazu, wypełnionej pozytywnymi symbolami, takimi jak drzewo i wół (krowa). Drzewa, jeśli zielone, personifikują cnoty, a jeśli uschłe – grzech. Bosch realizuje jeden z tradycyjnych sposobów przedstawiania opozycji: w lewym rozgałęzieniu pnia mamy zarówno zeschłe,

⁸ Za pazuchą wędrowca tkwi świńska noga, znana jako emblemat tawerny z *Alegorii pijaństwa* Boscha, na co wskazuje A. Boczkowska, *Hieronimus Bosch*, dz. cyt., s. 48.

⁹ Obszerną i niezwykle interesującą opowieść na temat symboliki świni jako zwierzęcia nieczystego przedstawia M. Peisert, *Sus domesticus – zwierzę, którego nazwy używać nie wypada*, Acta Universitatis Wratislaviensis, nr 2530, *Język a kultura*, t. 15, Wrocław 2003.

jak zielone gałęzie oraz sowę będącą symbolem zła, a w prawym wyłącznie gałązki kwitnące oraz szczygła symbolizującego odnowę¹⁰.

Koło, ponieważ nie ma ani początku, ani końca, jest obrazem wieczności, nieśmiertelności, a w chrześcijaństwie jest także alegorią nieskończoności i stałości miłości Bożej¹¹. Tondo zostało otoczone ośmiokątną ramą, która mówi o ostatecznym wypełnieniu i zmartwychwstaniu, ponieważ – jak pisze Klemens Aleksandryjski – „Dzień siódmy ogłoszony został jako dzień odpoczynku oraz przez powstrzymanie się od zła stał się czasem przygotowania do dnia stanowiącego prapoczątek stworzenia świata, stając się dla nas dniem odpoczynku, zaś istotowo to dzień samego początku świata, przez który wszystko jest widzialne i wszystko objęte w posiadanie”¹². Ósmy dzień (niedziela czyli pierwszy dzień tygodnia) jest także dniem zmartwychwstania i początkiem nowego, zbawionego świata¹³.

Jeśli weźmiemy pod uwagę, że istnieją dwa obrazy Hieronima Boscha, na których namalował identyczną postać (znawcy twierdzą, że jest to autoportret), a akcja tego drugiego odbywa się w innej scenerii, to zauważymy jakby uzupełnienie, wskazujące na ewentualne rozszerzenie ekfrazy o inne dzieło malarza. Na drugim przedstawieniu zamiast karczmy mamy w tle scenę napadu na podróżnego, który został obrabowany przez rozbójników i – półnagi, bo obdarty – jest właśnie przywiązywany do drzewa. W innej części tła znajduje się tańcząca para z pastuszkiem przygrywającym na kobzie – ten instrument jednoznacznie sugeruje rozpustę (wskazówka czytelna w ikonografii średniowiecznej). Na horyzoncie malarz umieścił szubienice i egzekucyjne koła, czyli średniowieczną odmianę krzyża, którego nie stosowano ze względu na chwalebłą mękę Zbawiciela (ten rodzaj tortury, jako zbyt zaszczytny dla zbrodniarzy, zastąpiono łamaniem kołem). Także na pierwszym planie, poza warczącym psem, widzimy szkielet zabitego konia, a więc symbol pobojożwiśka. Stąd sugestia, że obecne w wierszu Różewicza obrazy wojennej masakry oraz okrucieństwa świata, posiadają także odpowiedniki w przywoływanym

¹⁰ Boczkowska wskazuje na inną realizację tej samej symboliki na drzwiach *Wozu z sianem*. Tam *Wędrowiec* przechodzi kładką przez rzekę („archetypowy obraz wewnętrznego odrodzenia”), a drzewo rozgałęzia się w kształcie litery Y, podpierając poręcz kładki, zob. A. Boczkowska, *Hieronimus Bosch*, dz. cyt., s. 53.

¹¹ Na temat symboliki figur geometrycznych patrz: D. Forstner OSB, dz. cyt.

¹² Klemens Aleksandryjski, *Kobierce* VI 138, 1.

¹³ Justyn, *Dialog z Żydem Tryfonem* 41, 4, w: *Święty Justyn, filozof i męczennik, Apologia. Dialog z Żydem Tryfonem*, wstęp i tłum. ks. A. Lisiecki, Poznań 1926, s. 167 (Pisma Ojców Kościoła [POK] t. 4).



Il. 1. Bosch, *De Marskramer*, Museum Boijmans van Beuningen, 1516, <https://commons.wikimedia.org> (dostęp: 8 października 2013)

malarstwie Boscha i nie są tylko aluzją do własnej oraz pokoleniowej biografii. Na przykładzie dwuwersu:

widziałem wojnę
na ziemi i niebie

warto zauważyć kunsztowność poetyki Różewicza, wykorzystującej jednocześnie silnie ugruntowaną w polskiej tradycji poetyckiej apokaliptyczną tonację i realia II wojny światowej, w której po raz pierwszy jako czynnik decydujący wzięło udział w walce lotnictwo.

Wątek biograficzno-pokoleniowy

Od pierwszych wersów czytelnik spotyka się z dominującą sugestią autobiograficzną, będącą jednocześnie aluzją do dziejów „pokolenia wojennego”. Fakt ten uwzględniają wszystkie dotychczasowe interpretacje¹⁴. Upływ czasu (nieco nadmierny, jeśli wziąć pod uwagę rzeczywistość pozatekstową) daje do zrozumienia, że syn marnotrawny nie tyle wyszedł z domu, aby – zgodnie z archetypem – przepić majątek, ale poszedł na wojnę, co jest osobistym przeżyciem poety, a jednocześnie doświadczeniem całej zbiorowości. Sugestia autobiograficzna zmienia sytuację moralną bohatera, który – jak się możemy domyślać, bo w wierszu na ten temat nie ma mowy – opuścił dom z konieczności i bez złych intencji. Obrazy wojny i okupacji zostały silnie zmetaforyzowane, właściwie jakby archaizowane w guście malarstwa Boscha, a zarazem nasycone znaczącą oceną, podkreślającą przede wszystkim nadaremność cierpienia, co jest jednym z istotnych sposobów wyjścia poza świat namalowany na religijnym obrazie oraz kategorii jakimi 500 lat wcześniej posługiwał się malarz. Pojawia się także alegoria upadku państwa, znana z innych wierszy Różewicza, choćby z utworu *Rok 1939* (N, VII, 24), wyrażona językiem adekwatnym do epoki malarza, choć z oczywistych powodów nieobecna na obrazie (bo przecież imputowana). Podkreślanie braku wzajemnej litości oraz obrzydliwości wnętrza człowieka, uzasadnianego koszmarem wojny – także nie obciążają bezpośrednio bohatera wiersza, choć mogą sugerować moralne zbrukanie, zwłaszcza w kontekście wcześniejszych wierszy, jak *Lament* (N, VII, 10–11).

Brak biblijnego tonu potępienia dla karygodnego prowadzenia się wynika więc z innej sytuacji Różewiczowskiego syna marnotrawnego. Nieobecność bohatera nie była bowiem doświadczeniem nagannym, a powrót nie następuje na skutek rozpoznania własnego grzechu, który doprowadza do katastrofy materialnej, lecz wynika z tęsknoty za domem, uwznioślonym przez szlachetną nostalgię, cierpiące marzenie o powrocie oraz topos utraconego raju dzieciństwa. Stąd odwrócenie sytuacji biblijnej: dom rodzinny okazuje się niewystarczająco godny syna marnotrawnego (i przyrównanie ojcowizny do knajpy), a sam bohater nie jest człowiekiem upadłym lecz kimś lepszym i szlachetniejszym od domowników. Konflikt między wędrowcem a tymi, którzy pozostali (wyrażony toposem braku rozpoznania i porozumienia) ma swoje źródło

¹⁴ Sugestia autobiograficzna jako „wątek biograficzny” została rozpoznana przez niemal wszystkich badaczy tekstu, a niektórzy, jak A. Biała, przywiązują do niej sporą wagę. Nawet J. Łukasiewicz, zajmujący się przede wszystkim zmianą poetyki Różewicza, uzasadnia ją biograficznie i historycznie, to znaczy „pokoleniowo”.

w różnicy doświadczeń wędrowca (*homo viator*) oraz zasiedziałej wspólnoty rodzinno-sąsiedzkiej. Decyzja odmowy powrotu zapada więc na skutek „winy” dawnego otoczenia, które nie przyjęło szlachetnego syna marnotrawnego, bo nie rozpoznało powracającego. Dowartościowana została także wędrownica jako taka, skoro odziera ze złudzeń i naiwności, a przysparza istotnej wiedzy o świecie.

Przywołanie osobistych doświadczeń Różewicza wpływa na przekształcenie sugerowanej w tytule utworu identyfikacji „ja” lirycznego. Na twarz namalowanego na tondzie bohatera nakłada się więc maska samego poety. Biblijne, ponadhistoryczne ujęcie postaci ulega przesunięciu ku kategoriom historycznego konkretności i doczesności. Wizerunek podmiotu lirycznego przestaje być jednoznaczny, komplikuje się i nawarstwia. To inicjuje literacką grę z tradycją kultury. Bohater Różewicza identyfikuje się przede wszystkim z synem marnotrawnym z obrazu Boscha, w ewokacji wojny zaś – przede wszystkim z samym poetą, człowiekiem naznaczonym piętnem katastrofy. Jak się wydaje, sens przeobrażeń i zmian lirycznej kreacji sprowadza się do zakwestionowania chrześcijańskiej koncepcji człowieka. Wedle Biblii bowiem jednostka może wpływać na własne życie dzięki świadomości podejmowanym decyzjom i dokonywanym wyborom. Zdarzenia zaś opisane w poemacie Różewicza są niczym fatum, nie można ich odmienić, zatrzymać ani uniknąć¹⁵.

Interpretacja Aliny Białej dość precyzyjnie wskazuje na konflikt między chrześcijańską a Różewiczowską wizją świata w kwestii *fatum*, którego rolę tak mocno podkreślała wcześniej Joanna Maleszyńska. Czy jest to jedyny przedmiot sporu? – raczej nie i przyjdzie jeszcze do innych punktów dyskusyjnych powrócić. W tym miejscu warto jednak zauważyć, że przekształcanie wymowy ikonografii Boscha przy pomocy obrazów z własnej biografii, dotyczy także innych kwestii, na przykład mitu rajy dzieciństwa. Raj dzieciństwa jest w wierszu Różewicza złudzeniem – jak twierdzi Alina Biała:

tymczasem miejsce takie nie istnieje i nie istniało w kształcie, do którego „ex post” przyznaje się podmiot¹⁶. Faktycznie dom okazał się karczmą „Pod Białym Łabędziem”, identyfikowaną wedle realiów z obrazu Boscha, wraz z ich pejoratywną symboliką. W gospodzie tej panuje marność („wszystko tu stare/ brudne małe/ starsze brudniejsze/ i mniejsze ode mnie”), nijakość i nieprawdziwość („marne tu piwo/ letnia popłuczyna”), egoizm („wszyscy wokoło siebie/ zabiegają skrzętnie”).

Tragiczne Wypędzenie pozwoliło więc przeniknąć bohaterowi Istotę Rzeczy. To, co uważał za wartość – nigdy nie istniało, było jedynie potrzebą idealizacji, pozwa-

¹⁵ A. Biała, dz. cyt., s. 20.

¹⁶ R. Cieślak, *Oko poety, Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999, s. 128.

lającą znosić los, jaki zawisł nad jego egzystencją. To, co faktycznie istnieje – okazuje się banalne, marne, wątpliwe i podejrzane moralnie, a nad wszystkim unosi się fatum Historii. Podmiot liryczny stwierdza więc: wracać nie trzeba. I ta właśnie decyzja staje się wyrazem prawdziwego, biblijnego Odejścia (to ja odszedłem), będącego w pełni świadomym wyborem człowieka, jego ucieczką od świata, wynikającą z niezgody na rzeczywistość i z poszukiwania nowego ładu moralnego. Różewiczowski bohater podejmuje swą decyzję w pełni świadom wiążącego się z nią trudu.

Zawarta w wierszu egzystencjalna koncepcja ludzkiego losu nie mieści się w schemacie figury syna marnotrawnego. Eksplikacja poetyckiego sensu wiersza Różewicza zawiera się raczej w motywie *homo viator*. Liryczny monolog został zainspirowany więc *Synem marnotrawnym* Boscha, ale w konsekwencji polemik podejmowanych z tym obrazem, a za jego pośrednictwem i z tradycją biblijną, rzeczywistość tonda staje się niewyraźna, zamglona i słabo widoczna, aż w końcu „prześwituje” przez nią inne dzieło artysty – fragment tryptyku *Wóz siana* zatytułowany *Wędrowiec*¹⁷.

Można mieć poważne wątpliwości, czy koncepcja losu według Różewicza jest „egzystencjalna”, czy mieści się w schemacie *homo viator*, a także czy autor przekonuje do jakiejś wersji *fatum* przekreślającego wolną wolę człowieka (zwłaszcza gdy się powołujemy na pełną świadomość autora). Jeszcze większe obiekcje budzi sugestia, iż bohater podejmuje decyzję z pełną świadomością „wiążącego się z nią trudu”. To raczej próba uwznioślenia i dalszego udramatyzowania sytuacji bohatera – interpretacja nazbyt podatna na perswazyjne elementy wiersza. Owszem, tak sugeruje autor – co do tego nie może być zastrzeżeń – ale analiza utworu niekoniecznie musi polegać na bezkrytycznym przyjmowaniu narzuconych przez poetę kategorii. Nie ma jednak wątpliwości, że Różewiczowski syn marnotrawny nie mieści się w figurze ewangelicznej przypowieści, a tym samym przekracza ramy obrazu Hieronima Boscha. Zgodzić się też trzeba, że znaną z tradycji wizję rozsadza aluzja biograficzna. Nie jest ona ani niewinna, ani nazbyt przyjemna, jeśli intertekstualne czytanie wiersza związane będzie nie z ogólnikami na temat autobiografizmu, lecz tekst wiersza skonfrontujemy z rzeczywistymi kolejami życia poety na tle historycznych wydarzeń¹⁸.

Kiedy czytamy wiersz biograficznie, z uwzględnieniem kontekstu osobistego i historycznego, to natychmiast rodzi się pytanie: kim we własnych oczach

¹⁷ A. Biała, dz. cyt., s. 21.

¹⁸ Czy w ramach metody intertekstualnej należy uwzględniać relację tekstu literackiego do wszystkich „tekstów kultury” (a więc także wydarzeń historycznych i biograficznych), to rzecz sporna, ale większość autorytetów teoretycznoliterackich w Polsce (np. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o rzeczywistości*, Kraków 2000) za taką rozszerzoną wersją metody się opowiada. Również praktyka interpretacyjna potwierdza ten typ analizy.

jest autor tomu *Srebrny kłós* w roku 1955 – człowiekiem sukcesu czy klęski? I jak należy rozumieć stwierdzenie tak rozumianego „syna marnotrawnego”, że „kocia skórka mu szczęścia nie przyniosła”? Czy rozumiemy wtedy wiersz jako dramatyczne wyznanie na temat aktualnego stanu ducha poety czy tylko jako „literacką grę z tradycją kultury”? A jeśli weźmiemy pod uwagę egzystencjalną powagę wierszy Różewicza, to na czym dramatyzm tej wypowiedzi polega? Czy tylko na bitwie toposów: biblijnego – Odejścia i Powrotu – jak chciałaby Alina Biała lub europejskiego motywu Tragicznego Wędrowca (Przeklętego Poety-Artysty) – jak sądzi Joanna Maleszyńska? A może chodzi wyłącznie o uzasadnienie konieczności zmiany poetyki, skoro wojenna makabra nie pozwala już na kontynuację dawnej formy liryki? – jak twierdzi Jacek Łukasiewicz.

A może – przywołując biografię – należy w jej ramach pozostać, bez powracania do symboli? Tylko że jeśli opuścimy bezpieczną sferę metafor, to znajdziemy się w piekle Historii. Gdy pozostajemy na gruncie badania toposów i ich zaprzeczonych wersji – analiza wiersza nie wydaje się szczególnie dramatyczna i nie grozi interpretacją, która przyśpiesza bicie serca lub budzi czyjś polityczny sprzeciw. Niepokój wkrada się wówczas, kiedy skonstatujemy, że zmiana ewangelicznej fabuły dokonuje się w imię autobiografii i odsyła do rzeczywistości pozaliterackiej, która ma uzasadniać dokonany wybór życiowy. Wówczas pojawia się nieprzyjemne pytanie o jakim powrocie nie ma mowy i kim są odrzuceni? Czy wiersz mówi wprost o braku porozumienia z dawnym środowiskiem i rodziną? Jeśli tak, to nie byłoby to wyznanie odosobnione w twórczości Różewicza. Odrzucenie dawnego siebie, kilkakrotnie głośno wyrażone, niejako automatycznie oznaczało odłączenie/wyłączenie z dawnej wspólnoty, jak się to dzieje w wierszu *Rok 1939*:

Oszukany tak że możecie
mi wręczyć białą laskę ślepcą
bo nienawidzę
was
uchodzę
z wczorajszego siebie

szukam cmentarza
gdzie nie powstanę z martwych
tu złożę niepotrzebne śmieszne rekwizyty:
Boga tak malutkiego jak lipowy świętek
orła białego który jest ptaszkiem
na gałązce
człowieka którym nie będę

(*Rok 1939*, N, VII, 24).

Koniec wiersza to metonimie Polski i Boga, nazwane pogardliwie „śmiesznymi rekwizytami” wiary i państwa, sprowadzone do swego pomniejszonego symbolu. Upadłe państwo w kampanii wrześniowej oraz zdegradowany do świątka Bóg są uzasadnieniem zmiany postawy życiowej, zasadniczego zwrotu politycznego i przebudowy własnej osobowości. Metonimie-oznaki zostały zbudowane wyjątkowo złośliwie i szyderczo. Godło państwa z potężnym orłem, funkcjonującym w kulturze jako „król ptaków”, sprowadzone zostało do wymiarów „ptaszka/ na gałązce”, a więc umniejszone podwójnym zdrobnieniem, a drwina została dodatkowo podkreślona przerzutnią klauzulową. Bóg sprowadzony został do drewnianej figurki. Skoro więc nie tylko „umarł Bóg”, ale i państwo polskie okazało się fantomem, dotychczasowy projekt życiowy musi ulec zmianie. Zauważmy, że dzieje się tak w liryce osobistej, a nie w liryce roli lub maski.

Klęska państwa jest fundamentalnym uzasadnieniem dla dokonania zasadniczej korekty, jeśli chodzi o wybór opcji politycznej, odrzucenie dotychczasowej wiary religijnej, a nawet konieczność przeobrażenia osobowości. Według tej argumentacji tradycji państwowej, religijnej, a nawet postawie duchowej należy się pogarda i politowanie – zasługują na śmierć i to z zagwarantowaniem ostateczności owego zgonu. Wprawdzie w wierszu nie ma takiej aluzji, ale niemal automatycznie nasuwa się skojarzenie z „przebicciem osinowym kołkiem”, jak nakazuje ludowa tradycja wobec wampirów, aby zmarłe idee nie powstały z grobu w charakterze upiórów. Czyż nie podobnie i w tym samym czasie argumentuje Czesław Miłosz w *Przedmowie do Ocalenia* (1945)?

Sypano na mogiły proso lub mak
Żywiąc zlatujących się umarłych – ptaki.
Tę książkę kładę tutaj dla ciebie, o dawny,
Abyś nas odtąd nie nawiedzał więcej¹⁹.

Dla Zbigniewa Herberta wojenna klęska jest raną niszczącą polityczno-militarne iluzje na temat siły II Rzeczypospolitej, czego dowodem jest wiersz *Pożegnanie września* (z tomu *Struna Światła*):

wódz podnosił brwi
jak buławę
skandował: ani guzika

¹⁹ C. Miłosz, *Poezje*, Warszawa 1988, s. 37.

śmiały się guziki:
nie damy nie damy chłopców
płasko przyszytych do wrzosowisk²⁰.

Tyle że w twórczości Herberta odrzucenie przeszłości nie jest równoznaczne z akceptacją rządów sowieckiego okupanta i jego ideologii, a słabość polskiego państwa nie jest uzasadnieniem dla opowiedzenia się po stronie nowej, totalitarnej władzy. Natomiast w *Synu marnotrawnym* Różewicza sytuacja rzeczywistości pozaliterackiej uzasadnia poczucie wyższości wobec współobywateli oraz niechęć do wspólnoty, która ideologicznie oszukała bohatera, a sama jawi się jako przegrana. Warto jednak zauważyć lekkie przesunięcie akcentów. W połowie lat czterdziestych oskarżenie jest silne, a własna postawa wyrazista i mocno wyartykułowana – były partyzant Armii Krajowej pisze wiersz *Rok 1939*, w którym daje wyraz swemu zawadowi i historiozoficznej rozpacz. Dziesięć lat później, mimo różnic światopoglądowych i politycznych, a także religijnych, autor daje wyraz swym tęsknotom, a odczuwana obcość jest źródłem bólu. Wydaje się, że mamy do czynienia ze znaczącą zmianą nastroju.

Zwróćmy też uwagę, że Radomsko to nie żadna metropolia, w której rozszła się sława młodego poety, co to szturmem wchodzi do literatury i rozdaje kuksańce takim poetyckim tuzom jak Tuwim, Gałczyński czy Broniewski (*Elegia na powrót umarłych poetów*), a jednocześnie przyjmuje hołdy uznanych poetów jak Przyboś i Staff albo Miłosz, który z dalekiego Waszyngtonu tworzy odę na cześć młodszego kolegi (*Do Tadeusza Różewicza, poety*). Ale czy – zgodnie z tym, co pisze Miłosz – słowa „Chwała stronie świata, która wydaje poetę!” – można odnieść do rodzinnego miasteczka²¹. Czy – mówiąc językiem ewangelicznym – Różewicz zostaje prorokiem we własnym kraju? Syn marnotrawny odchodzi, ponieważ dotychczasowe środowisko mu nie odpowiada jako zbyt ciasne intelektualnie, aby zrozumieć jego nową drogę życiową, a na dodatek – jak jego ojciec – ciągle żyje według zaprzyszłych norm i tradycyjnych przesądów z taką siłą i konsekwencją odrzuconych przez artystę:

Idzie przez moje serce
stary ojciec
Nie oszczędzał w życiu
nie składał

²⁰ Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, Kraków 2008, s. 9.

²¹ C. Miłosz, *Do Tadeusza Różewicza, poety*, w: tegoż, *Wiersze*, Kraków – Wrocław 1984, t. 1, s. 220.

ziarnka do ziarnka
nie kupił sobie domku
ani złotego zegarka
jakoś nie zebrała się miarka

Żył jak ptak
śpiewająco
z dnia na dzień
ale
powiedzcie czy może
tak żyć niższy urzędnik
przez wiele lat

Idzie przez moje serce
ojciec
w starym kapeluszu
pogwizduje
wesołą piosenkę
I wierzy święcie
że pójdzie do nieba
(*Ojciec*, SK, VII, 391).

Niższy urzędnik z Radomska (mieszkający obecnie w Częstochowie), nie może chyba zrozumieć antyreligijnych wierszy swojego syna, a tym bardziej subtelnych filozoficznych argumentów Bertranda Russella ani ekstatycznych przemów Fryderyka Nietzschego, które ukształtowały ateistyczne przekonania młodego Różewicza. Nie wydaje się też, by intelektualną płaszczyzną porozumienia miał być dla nich Karol Marks lub inny klasyk marksizmu, by nie wspomnieć ojca światowego proletariatu, Józefa Wissarionowicza Dżugaszwili Stalina. Można też zasadnie przypuszczać, że skoro ojciec „święcie wierzy/ że pójdzie do nieba”, niełatwo mu się pogodzić z zakończeniem wiersza *Lament*:

Nie wierzę w przemianę wody w wino
nie wierzę w grzechów odpuszczenie
nie wierzę w ciała zmartwychwstanie
(*Lament*, N, VII, 11).

Jeśli chodzi o dawnych przyjaciół, zwłaszcza tych z partyzantki, to zapewne trudno też było o wzajemne zrozumienie polityczne, o czym świadczy wiersz *Szerokie czerwone usta* z tomu *Niepokój*, a więc opublikowany jeszcze przed nadejściem stalinizmu:

W moim miasteczku gdzie studnia
ma rozdziawioną paszczę lwa
i głowy rodzin w sztuczkowych spodniach
toczą się zdziwione okrągłe dalej

w miasteczku gdzie pijany szewc
zakreślił niepewny widnokrąg
i różowym ryjem wierci dziurę
w śmietniku a małe niebo wiruje
jak kapelusz na laseczce franta:

horyzonty nie rozwijają się
jak sztandary.

Tu każda góra porodzi mysz
piszczącą ślepią
tu polska rewolucja
tężeje w lipcu
jak w bryle bursztynu
a
jedyny demagog kameleon
zmieni skórę
ku uciesze ulicznej gawiedzi.

W moim miasteczku gdzie studnia
ma rozdziawiona paszczę lwa
czytam poemat Dobrze
trawi mnie rewolucja
której poezja
ma szerokie czerwone usta

(Szerokie czerwone usta, N, VII, 25).

Zauważmy, że barwa tych ust – o czym wiedział autor wiersza, tak samo dobrze jak jego odbiorcy – brała się także z upływu krwi burżujów, pożeranych przez rewolucję, w tym dawnych towarzyszy broni Różewicza – „zaplutyh karłów reakcji” i innych „psów łańcuchowych amerykańskiego imperializmu”. Nie mówimy przecież o ekspresyjnych metaforach, w których rewolucję obdarza się ponętym obrazem seksualnym, lecz o mordowaniu bliskich poecie ludzi – dawnych towarzyszy broni, którzy nagle okazali się „współpracownikami Hitlera”. Przy czym, o ile w roku 1945 chodziło o niepodległościowe podziemie, które nie chciało złożyć broni i poddać kraj kolejnemu okupantowi, to dziesięć lat później, kiedy ukazuje się *Syn marnotrawny*, likwidacji podlegają nawet chłopci przeciwni kolektywizacji, a ukochany „szary człowiek” Różewi-

cza²² został zagnany do morderczej pracy niewolniczej. Sam wiersz sąsiaduje z cyklem *Ciemne źródła*, który jest rodzajem wspomnień z dzieciństwa, opowiadających o małomiasteczkowych pomyłonych – ludziach nieszczęśliwych i w swej tragedii samotnych. Wierszem sąsiadującym z *Synem marnotrawnym* jest poemat na cześć bohaterskiej Armii Czerwonej, *Czołg-pomnik (Srebrny kłós)*:

I czcicie płomień żywy
który za wolność tej ziemi
młody i jasny zgasł
(*Czołg-pomnik*, SK, VII, 411),

a zaraz potem czytamy serię socrealistycznych wierszy, w których *Snowaczka z Andrychowa* w skupieniu przędzie, a w *Rozmowie na rynku w Birczy* pędzi konny pochód z czerwonymi sztandarami, jakby to byli *gieroję* Budionnego²³.

Silne aluzje autobiograficzne uzasadniają czytanie wiersza nie tylko przez pryzmat znanych toposów literackich i malarskich, ale pozwalają na odczytanie zakodowanych w nim konkretnych dylematów i określonych życiowych, ideologicznych i politycznych wyborów autora. Przy czym konsekwentne myślenie i dogłębna analiza intertekstualna nie zatrzyma się na ogólnikowym i nic nieznaczącym stwierdzeniu, że tekst „czyni aluzję” do II wojny światowej, albo jest wyrazem poszukiwania wynikającego „z niezgody na rzeczywistość i z poszukiwania nowego ładu moralnego”. Bo dobrze jest zapytać o jakiej rzeczywistości i o jakim ładzie mowa.

Analiza intertekstualna wymaga, aby hipotez, jakim jest rzeczywistość pozaliteracka, został rozpoznany tak dokładnie i tak sumiennie, jak hipotez będące artefaktami, na przykład znane obrazy flamandzkiego malarza. Okazuje się wtedy, że w ramach metafory syna marnotrawnego wiersz zakodował sensy wskazujące na daleko idące zerwanie poety z dawnym środowiskiem, co w konsekwencji uczyniło go „bezdomnym” wobec dawnych bliskich. Rodzinne, małomiasteczkowe Radomsko (przynajmniej to z wczesnych wierszy poety), jako tradycjonalistyczne i zacofane (religijnie i politycznie) nie przystaje do świata awangardy, wysokiej kultury i ideologii nastawionej na budowę „nowej

²² O młodzieńczym wierszu Różewicza pisze Z. Majchrowski, *Różewicz*, Wrocław 2002, s. 51–52.

²³ Aby nie doprowadzić do nieporozumień przez brak zauważenia proporcji, trzeba dodać, że jak na owe czasy (wiersze pochodzą z lat 1954–1955) są to śladowe ilości socrealizmu.

sztuki”, „nowego człowieka” i „nowej, socjalistycznej Polski”. A przecież to ten „wielki świat” jest obecnie światem autora.

Dopiero ściślejsze rozpoznanie konkretów biograficznych ukazuje dramatyzm kody wiersza. Ostatni wers, podobnie jak zaprzeczony topos ewangeliczny (brak skruchy z jednej strony i akceptowanego rozpoznania z drugiej) są zrozumiałe w świetle biografii autora. Jest to zresztą jedyny hipotekst, który wyjaśnia kwestię niezrozumiałego na innym gruncie braku rozpoznania, nie mówiąc już o radosnym przyjęciu. Lata czterdzieste i pięćdziesiąte to czas nie tylko estetycznych i intersemiotycznych gier w literaturze, ale także okres dramatycznych przewartościowań oraz obrachunków z historią i własnym miejscem w historii.

Poezja i teologia. Odmowa zbawienia

Właściwie wszystkie dotychczasowe interpretacje wiersza pomijały teologiczny sens wiersza, którego nie sposób czytać bez odniesienia do Ewangelii²⁴.

²⁴ „Pewien człowiek miał dwóch synów. Młodszy z nich rzekł do ojca: «Ojcze, daj mi część majątku, która na mnie przypada». Podzielił więc majątek między nich. Niedługo potem młodszy syn, zabrawszy wszystko, odjechał w dalekie strony i tam roztrwonił swój majątek, żyjąc rozrzutnie. A gdy wszystko wydał, nastał ciężki głód w owej krainie i on sam zaczął cierpieć niedostatek. Poszedł i przystał do jednego z obywateli owej krainy, a ten posłał go na swoje pola żeby pasł świnie. Pragnął on napełnić swój żołądek strąkami, którymi żywiły się świnie, lecz nikt mu ich nie dawał. Wtedy zastanowił się i rzekł: Iluż to najemników mojego ojca ma pod dostatkiem chleba, a ja tu z głodu ginę. Zabiorę się i pójdę do mego ojca, i powiem mu: Ojcze, zgrzeszyłem przeciw Bogu i względem ciebie; już nie jestem godzien nazywać się twoim synem: uczyni mię choćby jednym z najemników. Wybrał się więc i poszedł do swojego ojca. A gdy był jeszcze daleko, ujrzał go jego ojciec i wruszył się głęboko; wybiegł naprzeciw niego, rzucił mu się na szyję i ucałował go. A syn rzekł do niego: «Ojcze, zgrzeszyłem przeciw Bogu i względem ciebie, już nie jestem godzien nazywać się twoim synem». Lecz ojciec rzekł do swoich sług: «Przynieście szybko najlepszą szatę i ubierzcie go; dajcie mu też pierścień na rękę i sandały na nogi! Przyprawdźcie utuczone cielę i zabijcie: będziemy ucztować i bawić się, ponieważ ten mój syn był umarły, a znów ożył; zaginał, a odnalazł się». I zaczęli się bawić. Tymczasem starszy jego syn przebywał na polu. Gdy wracał i był blisko domu, usłyszał muzykę i tańce. Przywołał jednego ze sług i pytał go, co to ma znaczyć. Ten mu rzekł: «Twój brat powrócił, a ojciec twój kazał zabić utuczone cielę, ponieważ odzyskał go zdrowego». Na to rozgniewał się i nie chciał wejść; wtedy ojciec jego wyszedł i tłumaczył mu. Lecz on odpowiedział ojcu: «Oto tyle lat ci służy i nigdy nie przekroczyłem twojego rozkazu; ale mnie nie dałeś nigdy koźlęcia, żebym się zabawił z przyjaciółmi. Skoro jednak wrócił ten syn twój, który roztrwonił twój majątek z nierządnicami, kazałeś zabić dla niego utuczone cielę». Lecz on mu odpowiedział: «Moje dziecko, ty

Używając terminologii intertekstualnej, powiedzieć należy, że *Przypowieść o synu marnotrawnym* jest archetekstem dla późniejszego hipotekstu, jakim jest obraz Boscha oraz omawianego hipertekstu, czyli wiersza Różewicza, traktowanego tutaj jako ostatnie ogniwo łańcucha²⁵. Dlatego dziwi i nie przekonuje decyzja Marii Adamczyk, by po prostu pominąć istotny sens archetekstu:

Sam już tytuł Różewiczowskiego utworu, odsyłający wyraźnie do tego tylko tekstu malarskiego, a także widoczne w wierszu obcowanie z samym (znacząco odczytanym i zredukowanym do określonych elementów) obrazem zdają się świadomie odcinać kulturowe korzenie dzieła Boscha, czyli jego (też semiotycznie znaczący) związek z ewangeliczną parabolą (Łk 15, 11-32). Różewicz jakby narzuca potrzebę zapomnienia o pierwszym, kanonicznym źródle motywu, o jego generującej potencji i zakotwiczeniu w świadomości odbiorców obeznanych z kulturą chrześcijańską. Jest to trudny, jeśli w ogóle wykonalny, warunek: obecna w pamięci odbiorcy literalna historia, osłaniająca wyraźny alegoryczny sens biblijnej paraboli, tkwi jak dokuczliwy cień w myśli, która daremnie próbuje się uwolnić od wstecz wiodących zestawień, tj. Boschowskiej transmutacji przypowieści²⁶.

Tym jednym akapitem uczona postanawia uwolnić interpretację nie tylko od pierwotnego sensu archetekstu, ale w ogóle od odczytywania sensów alegorycznych, podsuwanych przez całą tradycję, a nie tylko wiersz Różewicza. Stąd stwierdzenie:

Metoda alegorezy – niezbędna dla interpretacji obrazu – okazuje się dla interpretacji wiersza całkowicie zbędna. Poeta bowiem, uruchamiając obrosły długą tradycją motyw – podjęty i zrealizowany przez Boscha na sposób paraboliczny, buduje historię wyposażoną w czysto literalne znaczenie, które powiadamia o wiedzy wyniesionej z wojennych doświadczeń. „W wierszach Różewicza ludzie robią to, co robią, nic ponad to. Ich czynności nie powinny więc mieć dodatkowych znaczeń [...] świat jest taki, jaki jest. Nic więcej. Takim, jaki jest, należy go poznawać” – konkluduje Jacek Łukasiewicz²⁷.

zawsze jesteś przy mnie i wszystko moje do ciebie należy. A trzeba się weselić i cieszyć z tego, że ten brat twój był umarły, a znów ożył, zaginął, a odnalazł się» (Łk 15,11-32).

²⁵ Terminologia metody intertekstualnej należy do jednych z najbardziej płynnych w teorii literatury, wydaje się jednak, że zastosowana w tym wypadku gradacja ze względu na czas jest wystarczająco jasna.

²⁶ M. Adamczyk, dz. cyt., s. 244–245.

²⁷ Tamże, s. 252. Przywoływany cytat (J. Łukasiewicz, dz. cyt., s. 14–15, 16) wydaje się nieporozumieniem, ponieważ z kontekstu wynika, że krytykowi chodzi o stylistyczną dosłowność wierszy Różewicza, z pominięciem tradycyjnej ozdobności.

Należy stanowczo zaprotestować przeciwko takiemu wnioskowi choćby w imię praw poety do wpisywania swego dzieła w ciąg tradycji i wzbogacania treści utworów przez dialog z kulturową spuścizną. Wydaje się też, że podobne arbitralne decyzje albo kompromitują semiotyczną metodę, albo są dowodem na jej złe zastosowanie. Przeciwko takiej redukcji wiersza przemawia też fakt, że przy zaprezentowanym podejściu analitycznym nie wiadomo także w jakim celu poeta w ogóle przywołuje dzieło malarza, które nie jest przecież po prostu flamandzkim pejzażem z żebrakiem na pierwszym planie, ale nośnikiem alegorycznych sensów.

Nie znaczy to, że w dotychczasowych interpretacjach tylko pomijano lub unieważniano przypowieść. Zdarzało się, że traktowano ją jako umoralniającą powiastkę, co jest nieporozumieniem, o czym była już mowa na wstępie. Jeśli jednak uwzględnimy istotny archetekt, to jakie konsekwencje wynikają dla analizy i interpretacji wiersza? Odpowiedź jest oczywista: w analizie musimy wziąć pod uwagę także eschatologiczny sens wypowiedzi poetyckiej, aby dojść do pełnej interpretacji utworu. I jeszcze jedno: konieczna jest konfrontacja z ortodoksyjną wykładnią paraboli, a nie ewentualne osobiste odczucia, jakie może wywoływać.

Tekst religijny nie może być traktowany w oderwaniu od oficjalnej wykładni, a w przypadku katolicyzmu mamy do czynienia z Magisterium Kościoła, do którego zaliczamy też papieskie encykliki²⁸. Według *Dives in misericordia (Bogaty w miłosierdzie)* Jana Pawła II, istotą przypowieści jest obrazowe opisanie zbawczego miłosierdzia Bożego. W szóstym rozdziale swej encykliki papież nie tylko analizuje duchową przemianę syna marnotrawnego (alegoria człowieka grzesznego), ale ukazuje postawę Ojca, który jest figurą Boga:

Ojciec marnotrawnego syna jest wierny swojemu ojcostwu, wierny tej swojej miłości, którą obdarzał go jako syna. Ta wierność wyraża się w przypowieści nie tylko natychmiastową gotowością przyjęcia go do domu, gdy wraca roztrwoniwszy majątek. Wyraża się ona jeszcze pełniej ową radością, owym tak szczodrym obdarowaniem marnotrawcy po powrocie, że to aż budzi sprzeciw i zazdrość starszego brata, który nigdy nie odszedł od Ojca i nie porzucił jego domu. [...] Ów ojciec niewątpliwie działa pod wpływem głębokiego uczucia i tym się również tłumaczy jego szczodrość wobec syna, która tak oburzyła starszego brata. Jednakże podstaw do owego wzruszenia należy

²⁸ Zgodnie z *Magisterium ecclesiae*, encykliki papieskie należą do kategorii papieskich wypowiedzi nieomylnych (w sprawach wiary i moralności), patrz: L. Balter SAC, *Nieomylność encyklik papieskich. Studium teologiczno-historyczne*, Warszawa 1975, s. 525. Tymczasem Maleszyńska nie zauważa, że kościół katolicki jest instytucją zhierarchizowaną i zrównuje literackie i kaznodziejskie wypowiedzi z oficjalną nauką Kościoła (zob. J. Maleszyńska, dz. cyt., s. 237.).

szukać głębiej. Oto ojciec jest świadom, że ocalone zostało zasadnicze dobro: dobro człowieczeństwa jego syna. Wprawdzie zmarnował majątek, ale człowieczeństwo ocalało. Co więcej, zostało ono jakby odnalezione na nowo. [...] Owa ojcowska wierność sobie jest całkowicie skoncentrowana na człowieczeństwie utraconego syna, na jego godności. Radosne wzruszenie w chwili jego powrotu do domu tym nade wszystko się tłumaczy (*Dives in misericordia*, 6)²⁹.

Objaśnienie papieskie ukazuje zasadniczą sprzeczność ewangelicznej przypowieści z narracją wiersza. Wszak głównym doświadczeniem nieudanego powrotu jest właśnie podejrzenie o odrzucenie, niezrozumienie i brak miłości, a nie działania „skoncentrowane na człowieczeństwie utraconego syna, na jego godności”. Wiersz jest zaprzeczeniem struktury archetektu lub tak zwanym toposem zaprzeczonym, przy czym najważniejszym punktem sprzecznym jest usunięcie z opisu sytuacji pełnej miłości postawy ojca i jego nastawienia na ochronę godności syna. Dodać jeszcze należy, choć to sprawa poboczna, że dzieje syna marnotrawnego na płaszczyźnie etyki są ilustracją istotnej aporii chrześcijaństwa: chodzi o konflikt między sprawiedliwością a miłością, antagonizm rozwiązywany w przypowieściach ewangelicznych zawsze na korzyść miłości. Jak trudna jest to postawa i jak ciężko się z nią pogodzić – świadczy reakcja brata, który pozostał w domu.

W stosunku do archetektu, Różewicz dokonuje jeszcze jednej fundamentalnej zmiany: jego bohater odmawia powrotu, a więc skorzystania z miłosierdzia. W myśl przypowieści, do której ten gest odsyła, zaniechanie oznacza odrzucenie miłości i odmowę zbawienia, skoro sens tej przypowieści wypełnia się w płaszczyźnie teologicznej, a ściślej mówiąc: eschatologicznej. Dodać należy, że w twórczości Różewicza nie jest to przypadek odosobniony, choć późniejszy wariant charakteryzuje inne podejście. W przerażającej wizji końca świata, jaką jest wiersz *** *Einst hab ich die Muse gefragt...* z wydanego w 1991 roku tomu *Płaskorzeźba*, motyw ten zostanie powtórzony:

odarty przez czarnego anioła
z wiary nadziei miłości
znalazłem się na drodze
pustej ciemnej
wyziębionej

²⁹ Wszystkie cytaty za internetowym wydaniem encyklik papieskich na portalu Opoka (http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/jan_pawel_ii/encykliki/dives.html (dostęp: 8 października 2013)).

z oddali dochodziło mnie
szczekanie psów i ludzi

ale w domu nie było Ojca
ani braci ani chleba

zostawiłem przed sobą ślady stóp
i odszedłem w krainę bez światła

(*** *Einst hab ich die Muse gefragt...*, P, 262–263).

Czym się różnią te wiersze? Zmianą nastroju. O ile w roku 1945 poeta hardo uzasadnia swój bunt przeciwko Bogu (*Kuglarz świętości, Lament, Rok 1939* i inne), a w roku 1955 uważa, że powracać do Boga nie warto (*Syn marnotrawny*), to w roku 1991 przedstawia sytuację wyobcowania jako „obiektywną” i poniekąd „zewnątrzną”, w której nie widać śladu wolnej woli czy świadomej decyzji – tak silnie eksponowanych wcześniej. Można nawet zasadnie uważać, że podmiot uważa się za ofiarę, a nie sprawcę zdarzenia.

Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha) jest kolejnym wierszem młodego Różewicza, który deklaruje odrzucenie Boga bez konsekwentnego ateizmu. Jest to przejaw religijnego buntu i utwór należy czytać w kontekście jego znaczeń teologicznych. Tym razem *anty-credo* zostało uzasadnione przewidywanym odrzuceniem. I mimo że jawna ekfrastyczność wiersza (nawet jeśli pozorowana) jest istotna zarówno na poziomie estetyki, jak pośredniego wprowadzenia w zasadniczą tematykę teologiczną, chociaż autobiografizm działa siłą osobistego wyznania i dramatyzmem czasów tuż powojennych, to przecież najwyższą temperaturę emocjonalną wywołuje stosunek do eschatologii katolickiej. Tylko religijny kontekst zapewnia dramatyczną wymowę końcowemu: „wracać nie trzeba”.

Agnieszka Rosales Rodríguez

Wspólna twarz – Różewicz, Rembrandt i starość

Rembrandt
w powijakach starości
bezzębny
przeżuwa mnie
śmieje się
(*Zwierciadło*, ZFR, X, 36).

W obszernym katalogu intertekstualnych i metatekstualnych nawiązań w poezji Tadeusza Różewicza znajduje się *Autoportret* Rembrandta z Wallraf-Richartz Museum w Kolonii. Późne dzieło holenderskiego mistrza, legitymujące się bogatą *fortune critique* i będące przedmiotem humanistycznej dyskusji uczonych, „pojawia się” w wierszu *Zwierciadło* (z tomu *zawsze fragment. recykling*, 1998), nieobciążone ambicją kunsztownej ekfrazy ani też mitem arcydzieła, którego piękno odbiera mowę. To malarstwo mówi, ożywiając przewrotnie topos Simonidesa z Kos, cenzurując granice poezji, szydząc z wysiłków poety. Obraz nie jest źródłem estetycznego przeżycia, występuje raczej w roli świadka, sojusznika egzystencjalnych doświadczeń podmiotu. Różewicz przywołuje słynne dzieło Rembrandta bez roszczeń do absolutyzacji sztuki. Wyczulony na obrazy, których poznawaniu oddawał się przez całe życie w ramach akademickiej edukacji, wojaży po europejskich galeriach sztuki i rozmów z przyjaciółmi artystami, starej idei korespondencji sztuk nie rozumiał poeta jako naśladowania czy efektownej stylizacji. Imaginarium artysty wypełnione jest przejmującymi obrazami, których opis nawet jeśli jest możliwy, to bezzasadny. Obraz Rembrandta nie jest muzealnym eksponatem, który ilustruje wiersz, lecz projekcją, nie jest celem, ale częścią pamięci poety, „zawłaszczającego” twarz malarza. Ta wspólna twarz, rozumiana jako głębokie, osobiste obcowanie z ulubionym mistrzem, uwalnia dyskurs o starości, niszczącym ciele i śmierci, pozbawionej patetycznych gestów czy konsolacyjnej mocy religii.

Rembrandt już w dawnej historiografii nieodmiennie wyznaczał obszar nowego intymnego ujęcia człowieka, gdy w pogardzie dla akademickich konwencji przedstawiał go starym i brzydkim. Andries Pels utrwalił wizerunek artysty poszukującego w zaułkach Amsterdamu starych Żydów, służących i praczek¹. W kulturze zachował się niezmacony do dziś obraz Holendra jako malarza człowieczeństwa i cierpienia, humanistycznego wymiaru Ewangelii, czułego i współczującego, przełamującego tabu ludzkiej cielesności, zwłaszcza w przedstawieniach aktu, unaoczniających nie beczasową harmonię ludzkiego ciała, ale prawdę żywego modelu. „Co się zaś tyczy jego nagich kobiet, najwspanialszego tematu dla pędzla artysty [...] są one (jak mówi przysłowie) zbyt nędzne, aby je opiewać. Najczęściej są to bowiem wyobrażenia budzące niesmak i zdumienie [...]” – pisał XVII-wieczny teoretyk². To właśnie natężenie widzenia bolesnego, „zuchwałe malowanie kału i nędzy ludzkiej”, „historia duszy, którą Szekspir tylko widział w tak cudownej jasności” – wedle słów Hippolyte-Adolphe’a Taine’a³, przywoływane były jako niezwykła wprost zdolność Rembrandta do unaoczniania dojmującej prawdy o naturze ludzkiej, przedstawianej przezeń w sposób dogłębny i niepokorny wobec obowiązujących reguł. Równie bezwzględnie śledził Holender własne ułomności i przemiany w studiach swojej twarzy. Oblicze Rembrandta – emblemat sztuki głęboko osobistej i bezkompromisowej, rozpoznawane jest dzięki licznym wizerunkom artysty, utrwalonym kilkadziesiąt razy w rozmaitych mediach, konwencjach i stylistykach⁴. Dopiero w XIX stuleciu tej mnogości autowizerunków nadano rangę świadomego badania duszy, drążenia tematu przemijania i śmierci, narzędzia utrwalania etapów życia od lat młodzięńczych aż po starość, starannie rozplanowaną na kilka dekad sekwencję ilustrującą nieunikniony proces starzenia się⁵. Choć współcześni badacze wskazują na wcale nieprywatny charakter wie-

¹ A. Pels, *Gebruik en misbruik des toonels* [1681], cyt. za: J. Michałkova, J. Białostocki, *Rembrandt w oczach współczesnych*, Warszawa 1957, s. 64–65.

² A. Houbraken, *Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen* [1718], cyt. za: J. Michałkova, J. Białostocki, dz. cyt., s. 83.

³ A.-H. Taine, *Podróż po Włoszech*, t. I, *Neapol i Rzym*, przeł. A. Sygietyński, Warszawa 1908, s. 5, 175–176 oraz tegoż, *Filozofia sztuki. Włochy, Niderlandy, Grecja* [1865–1869], Warszawa 1874, s. 79.

⁴ E. van de Wetering, *Rembrandts Selbstbildnisse*, kat. wyst., The National Gallery, London 1999; Königlichches Gemäekabinett Mauritshuis, Den Haag 1999–2000, nr kat. 82, s. 216–219 (katalog obejmuje ponad 80 wizerunków artysty).

⁵ E. van de Wetering, *Die mehrfache Funktion von Rembrandts Selbstporträts*, w: E. van de Wetering, dz. cyt., s. 17–19. Także pojęcie „autoportret” ma zresztą XIX-wieczną proveniencję, w XVII i jeszcze w XVIII stuleciu używano bardziej opisowego określenia – kontrfekt Rembrandta namalowany przez niego samego.

lu z tych przedstawień (wpisujących się w tradycję tematów alegorycznych, studiów fizjonomicznych, tzw. *tronie*, figur z wyobraźni), to były one przecież rozpoznawane jako autoportrety mistrza, ukrywającego się pod egzotycznymi i fantastycznymi kostiumami, przebraniami, „maskami”. Dzięki sile masowej reprodukcji i publicznym muzeom weszły one w powszechny obieg kultury jako świadectwo wnikliwej introspekcji malarza znad Renu. Jego wizerunki funkcjonowały ponadto jako rodzaj manifestacji sztuki, próbka oryginalnej manieri. Stały się wreszcie nośnikiem potężnej romantycznej legendy: alchemika, indywidualisty, samotnika, wyznaczającego szlaki nowoczesności, której mocy poddawali się poeci, pisarze i malarze. Jak pisał Eugène Fromentin, pracownia starego mistrza przypominała mroczne laboratorium, w którym praktykuje się tajną wiedzę, a „ta dziwaczność [...] dawała jego zamyślonej i posępnej twarzy namiętnego twórcy podejrzany wygląd poszukiwacza złota”⁶. Dostrzegano w „obrzmiatych rysach sześćdziesięciolatka”⁷ skłonność do autorefleksji, umysł skupiony w przeżywaniu wrażeń, którego wysiłek skierowany jest do wewnątrz⁸, zdolność do obrazowania poruszeń duszy⁹, której magicznym zwierciadłem – zgodnie z Lavaterowską wykładnią, sięgająca jeszcze antycznego toposu – miała być fizjonomia. Szczególną kategorią, wyodrębnianą jako fenomen rembrandtowskiej sztuki, stały się późne autoportrety artysty, do której to grupy zalicza się także obraz z Kolonii. Starcze wizerunki odznaczały się niezwykłą wprost intensywnością widzenia, osiąganą poprzez ekspresję artystycznych środków. Umiejętność ekspresji wewnętrznego przeżycia chwalił już u „wczesnego” Rembrandta XVII-wieczny humanista Constantijn Huygens¹⁰. Natężenie wyrazu w późnych dziełach malarza było efektem mistrzowskiej techniki, kolorystycznej wirtuozerii: nakładanej grubo, w kilku warstwach farby, której przebłyski, przetarcia, zgrubienia tworzyły rodzaj barwnej mozaiki, łudzącej brawurą, swobodnym duktem pędzla, w istocie podporządkowanej iluzjonistycznej grze światła igrającego z materią przedmiotów, obliczonej na efekt oglądu z dystansu. O potędze późnych wizerunków mistrza decydował również ładunek emocji, skupionych w jego twarzy, bezlitosny brak idealizmu, graniczący z wulgarnością, grymasy starczego uwiądu, bruzdy, zmarszczki, zmacerowanie skóry. „Gdy przedstawiał

⁶ E. Fromentin, *Mistrzowie dawni* [1876], przeł. J. Cybis, Wrocław 1956, s. 218.

⁷ J. Burckhardt, *Rembrandt*, przeł. R. Kasperowicz, „Ikonotheke” 2003, nr 16, s. 80.

⁸ E. Fromentin, dz. cyt., s. 218.

⁹ G. Simmel, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*, Leipzig 1916. Fragmenty polskiego przekładu W. Zahaczewskiego: *Rembradt. Szkic z filozofii sztuki*, w: *Georg Simmel, „Sztuka i Filozofia”* 2005, nr 27, s. 98–128.

¹⁰ C. Huygens, *Autobiografia* [1629-31], w: J. Michałkova, J. Białostocki, dz. cyt., s. 47.

ludzi starych, ich skórę i włosy, wykazywał wielką staranność, cierpliwość i doświadczenie, tak że w wysokim stopniu przypominali zwykłe życie” – pisał w 1675 roku Joachim von Sandrart¹¹. Ów wyraz brzydoty (wedle kategorii klasycznego i akademickiego malarstwa) łagodzony był wszakże czy raczej wysublimowany przez walory wielkiej malarskiej sztuki: mistrzowski światłocień, żarzący się w ekspresyjnej fakturze obrazów, to znów miękko stapiający formy, co akademik Gerard de Lairese określił w 1707 roku iście Baudelaire’owską metaforą „przejrzałości i zgnilizny”¹². W późniejszych czasach porównywano koloryt i „złoty werniks” Rembrandta do „płowych odcieni wędzonych śledzi, które sprawiają wrażenie wyglazurowanych smołą na folii”¹³, do „kwiatów gnicia i blasków rozkładu”¹⁴. Tendencja ta dotyczy późnej sztuki Rembrandta w ogóle, ale to właśnie w wizerunkach własnych przybiera charakter przejmujący, skłaniający do rozważań o śmierci. Jeszcze André Malraux pytając w *Przemianie bogów*: „Do kogo mówi Rembrandt?”, z niewzruszoną pewnością odpowiadał: „do śmierci. Maluje licząc na nią”¹⁵, streszczając w ten sposób modernistyczną tradycję rozpatrywania malarskiej materii Rembrandtowskiej sztuki jako wyrazu rzeczy ostatecznych, mocowania się artysty ze śmiercią. Czysto malarskim przejawem tych wysiłków miał być zanik konturów, unicestwienie stabilnej formy, kształtowanej plamami, drobnymi cząsteczkami migotliwej farby. Rozpad formy zwiastował zaś, jak interpretował późne dzieła Rembrandta Georg Simmel, rozpad śmierci¹⁶. O formie późnych obrazów mistrza pisał niemiecki filozof, że

życie twórcze staje się w tych dziełach tak suwerenne, tak samowystarczalne i bogate, że odrzuca wszelkie inne formy, które biorą się z tradycji albo które dzieli z innymi. Ekspresja w dziele sztuki to naturalny los dzieła. O ile z naszej perspektywy dzieło może zdać się spójne i sensowne, z punktu widzenia form tradycyjnych może się wydawać pokawałkowane, pozbawione harmonii, jak gdyby sklecone z fragmentów. Nie

¹¹ J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Edelen Bau-, Bild- und Malehrey-Künste* [1675], cyt. za: J. Michałkova, J. Białostocki, dz. cyt., s. 59–60.

¹² G. de Lairese, *Groot Schilderboek* [1707], cyt. za: J. Michałkova, J. Białostocki, dz. cyt., s. 75.

¹³ T. Gautier, *Critique artistique et littéraire*, Paris 1929, s. 33–34.

¹⁴ E. i J. de Goncourt, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego* [1860], wyb. i przeł. J. Guze, Warszawa 1988, s. 125.

¹⁵ A. Malraux, *Przemiana bogów*, t. 2, *Nierzeczywiste*, przeł. J. Guze, Warszawa 1985, s. 253.

¹⁶ G. Simmel, *Rembrandt*, dz. cyt. Szerzej piszę o tym w artykule: *Nieuchwytny obraz Rembrandta. Georga Simmla filozoficzna próba interpretacji oeuvre holenderskiego mistrza*, „Rocznik Historii Sztuki” 2008, XXXIII, s. 231–245.

jest to świadectwem starczej nieudolności do stwarzania form ani słabości epoki – jest to siła stulecia. Dochodzący do perfekcji artysta jest tak czysty, że dzieło jego zdradzi dzięki formie to, co zostało już autonomicznie wytworzone dzięki przebiegowi jego życia¹⁷.

Innymi słowy, w dziele sędziwego mistrza ujawnia się forma najbardziej subiektywna i intensywna, niezależna od tradycji i norm artystycznych, esencja życia i twórczych poszukiwań¹⁸. Enigmatyczny śmiejący się autoportret Rembrandta, nawiasem mówiąc przemalowany i przycięty, okreśłany niesłusznie mianem ostatniego wizerunku i rozpoznawany jako artysta malujący hermę Terminusa¹⁹, filozof Demokryt malujący Heraklita²⁰ i antyczny malarz Zeuksis, który miał umrzeć, śmiejąc się podczas pracy nad portretem pomarszczonej staruszki²¹, spaja wątek starości i śmierci. Ewokuje też Pliniuszowy topos „ostatniego” dzieła, przerwane przez śmierć, pozbawione go upiększających szczegółów mających działać na widza²². Jak pisał niemiecki malarz Max Liebermann w recenzji z wystawy XVII-wiecznego artysty w 1930 roku – z każdą dekadą Rembrandt jest coraz bardziej Rembrandtowski, im starszy mistrz, tym bardziej uduchowia malarski gest, przewycięża technikę²³.

Nie dziwi więc, że to intrygujące dzieło dało znakomity rezonans w twórczości Tadeusza Różewicza, wywołując wielki temat jego poezji i prozy: starość i śmierć. W *Śmierci w starych dekoracjach* mankamenty i dolegliwości ciała („widok niepatetyczny i groteskowy”), odkrywane są właśnie w zwierciadle²⁴. Problematyka starości przekracza jednak ramy Rembrandtowskiej „repcji”, obfitując, zwłaszcza w twórczości dramatycznej Różewicza, w figury dziwacz-

¹⁷ G. Simmel, *Konflikt w kulturze współczesnej*, cyt. za: S. Magala, *Simmel*, Warszawa 1980, s.142.

¹⁸ G. Simmel, „*Ostatnia wieczerza*” Leonarda da Vinci, w: tegoż, *Most i drzwi. Wybór ese- jów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 149.

¹⁹ J. Białostocki, *Rembrandt's „Terminus”*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” 1966, XXVIII, s. 49–60.

²⁰ W. Stechow, *Rembrandt-Democritus*, „The Art Quaterly” 1944, VII, 1944, s. 233–238.

²¹ A. Blankert, *Zeuxis and Ideal Beauty*, w: *Album Amicorum J.G. van Gelder*, ed. J. Bryn, J.A. Emmens, E. de Jongh, D.P. Shoep, The Hague 1973, s. 32–39. Omówienie interpretacji – odpowiednio Jana Białostockiego, Wolfganga Stechowa i Alberta Blankerta w: H. Perry Chapman, *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, [Diss. 1954], Princeton University Press, Princeton 1990, s. 101–103.

²² Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, wyb., przekł. i komentarz I. i T. Zawadzcy, Wrocław-Kraków 1961, XXXV, s. 144–145, wersy 378–381.

²³ M. Liebermann, *Rembrandt-Ausstellung*, cyt. za: tegoż, *Vision der Wirklichkeit, Aus- gewählte Schriften und Reden*, hrsgb. G. Busch, Frankfurt am Main 1993, s. 158.

²⁴ T. Różewicz, *Wycieczka do muzeum. Wybór opowiadań*, Wrocław 2010, s. 186.

nych starczych dzieci i dziecienniiałych starców. Infantylny *Śmieszny staruszek* (1963) jest zarazem perwersyjny, *Stara kobieta wysiaduje* (1968) to wariacka na kupie śmieci, przywodząca na myśl teatralne pomysły Tadeusza Kantora. Różewicz, który odkrył dla teatru metaforę groteskowej starości²⁵, obnażył starczą cielesność w jej biologicznym aspekcie, fizjologicznych odruchach i trywialnych gestach, nie gardzi jednak ludzkim ciałem, nawet odrażającym i gnijącym, przeciwstawiając się bezkarnemu dyskryminowaniu go²⁶. Zwykle te groteskowe postaci naznaczone są bowiem dramatem niemożności, inności, pieczęcią wyobcowania i wykluczenia. Różewicz oddając głos prowokacyjnie śmiesznym, zdegradowanym i odhumanizowanym bohaterom, przywraca starości jej wypierany przez kulturę somatyczny wymiar, prawo do manifestowania naiwności i natręctw, słabości i grzechu. Poeta to też śmiertelnik: „bezradny stary człowiek// w ubraniu które rośnie// na drobniejszym szkielecie// ukrywa swój wewnętrzny portret jak przestraszone dziecko” (*To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów*, OT, IX, 172). Cała ludzkość jest jak „brzuch pulsujący ciepły pomarszczony jak figa” (*Stara kobieta wysiaduje*)²⁷. Uprawomocnieniem poetyki cielesności stał się język zanurzony w fizjologii²⁸, respektujący jej prawa także w wieku sędziwym, w doświadczeniu choroby, amnezji, agonii, jak w *Dzienniku gliwickim* (1957), utrwalającym intymne doświadczenie umierania matki poety. Różewicz często przywołujący obrazy „tragicznych matek”²⁹, dokonuje również swoistego rozrachunku ze sobą i własną poezją. Postaci matki (zwłaszcza w napiętnowanym autobiografii, ilustrowanym autentycznymi fotografiami Stefani Różewiczowej tomie *Matka odchodzi*, 1999)

²⁵ W. Owczarski, *Różewicz w teatrze Kantora. Starcie dwóch gigantów*, w: *Re:Wizje Różewiczowskie*, red. J. Puzyna-Chojka, Gdańsk 2008, s. 93–103.

²⁶ T. Różewicz, *Śmierć w starych dekoracjach*, w: tegoż, *Wycieczka do muzeum*, dz. cyt., s. 186.

²⁷ Zob.: A. Ściepuro, *Starość w czasach popkultury*, w: *Starość raz jeszcze (Szkice)*, red. J. Olejniczak, S. Zajac, Katowice 2007, s. 172–181.

²⁸ A. Ubertowska, *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001, s. 57. Jak pisze Liliana Dorak-Wojakowska (*Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007, s. 124): „Starcy w dramatach Różewicza wydają się śmieszni, dziwni lub niepotrzebni (*Śmieszny staruszek*, *Co tu macie* czy *Świadkowie* albo *Nasza mała stabilizacja*), ich mądrość zmienia się w bełkot. Strach przed starością, a tym samym przed śmiercią maskują głupimi uśmiechami, zachowaniami błazna, marzeniami o «jędrnych pośladkach», ucieczką w erotyzm. To pozwala im na chwilę zapomnieć o nieuniknionych procesach. Starość przeraża i śmieszny zarazem”.

²⁹ Z. Lisowski, *Kategoria starości tragicznej w poezji Tadeusza Różewicza*, w: *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006, s. 489–504.

nadaje rysy trywialne i szlachetne zarazem, naznacza jej obrazy nostalgią, wręcz czułością i wzruszającą tęsknotą za utraconym stanem dzieciństwa i niewinności, ale też cierpieniem w obliczu jej starczej niedołężności, dojmująco wyartykułowanej w wierszu *Ale kto zobaczy...*: „Ale kto zobaczy moją matkę/ [...] / która trzęsie się/ która sztywnieje/ z drewnianym uśmiechem/ z białymi dziąsłami”, „żółte ręce składa jak przestraszona/ dziewczynka/ a wargi ma granatowe” (*Ale kto zobaczy...*, CzR, VII, 96). O tej straszliwej starości wyzutej z podmiotowości matki napisze w ostatnich słowach wiersza „ach chciałbym ją nosić na sercu i karmić słodyczą”. Stare kobiety „są solą ziemi”, „nie brzydzą się ludzkimi odpadkami”, „uśmiechają się pobłaźliwie” niewzruszone wobec wzniosłych gestów literackich postaci, śmierci bogów, obumierania świata (*Opowiadanie o starych kobietach*, TT, VIII, 374; 375). Wyrażanie (a nie przedstawianie) cierpienia – po Adornowsku pojęte jako najwyższa powinność sztuki – jest i Różewiczowskim aksjomatem. W doświadczonej fizycznie i mentalnie starości, w biologicznych ograniczeniach człowieka, w ludzkim mięsie, gnijącym, pokawałkowanym lub rozdartym jak *Rozpłatany wół* Rembrandta, streszcza się nieuchronność losu, niestałość bytu, „przeraźliwość istnienia”³⁰, ale też cząstkowość i niedoskonałość poznania. Przywłaszczona fizjonomia starego mistrza – „wyniszczone przez czas rysy/ rysują naszą wspólną/ twarz” (*Zwierciadło*, ZFR, X, 36) – objawia śmiech Różewicza, cierpką ironię, maskującą gorycz, fatalność, kruchość cielesności.

Poeta emeritus, u kresu życia, spoglądający w poczerniałe lustro, w nieme, gasnące odbicie, ustami Rembrandta pyta o sens poezji, obnaża niemoc, niedoskonałość logosu wobec wszechogarniającego milczenia, ciszy, przeczcucia bezmiaru śmierci. Milczenie jest ukojeniem i kresem – „po latach zgiełku/ niepotrzebnych pytań/ i odpowiedzi/ otoczyła mnie cisza”, ale jest też odwieczną tęsknotą za niedyskursywnym poznaniem, rozumieniem bez słów, wprost. „czemu nie zostałeś/ niemową malarzem/ Nikiforem Krynickim” (*Zwierciadło*, ZFR, X, 36) – pyta Rembrandt, który wie, że lingwistyczne meandry to tylko nieporadne próby dotarcia do istoty bytu. Niema, milcząca poezja jest idealnym horyzontem, ku któremu zmierza poeta, wyrzekając się wielosłownia, ekfrastycznych popisów, niewzruszonej pewności orzekania o platońskiej triadzie dobra, piękna i prawdy. Każdy starzec, jak pisał w eseju o starości Ryszard Przybylski, wie, że „życie zawsze kończy się katastrofą. I nie jest nią śmierć, lecz nieodpoznanie, istota kondycji ludzkiej”³¹. Różewicz wydobywa przez

³⁰ M. Janion, *Przeraźliwość istnienia*, w: tejeż, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 179.

³¹ R. Przybylski, *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 2008, s. 60.

szczeliny słów, strzępy fraz i eliptyczne skróty pustką niewypowiedzenia. Ale niewysłowienie, niewyraźność, nieuchwytność i nieprzedstawialność to też strategia³², piętno modernistycznego kryzysu języka³³, topos, usprawiedliwiający trud poety, jego nieporadność i zwątpienie. Jak pisał Dariusz Szczukowski, ustawiający *Zwierciadło* w obszarze refleksji na temat możliwości reprezentacji poetyckiej, niemoc językowa wynika także z problemu cierpienia³⁴. Różewicz, czytelnik Wittgensteina i demistyfikador potęgi słowa, odkrywa więc aporetyczność literatury³⁵, obnaża epistemologiczną dezorientację podmiotu. Metafora zwierciadlanego wizerunku tak w Biblii, jak w *Państwie* Platona, funkcjonuje jako figura pozornego poznania. Odbicia (*eidola*, *phantasmata*) w opisie jaskini „są mieszkanką tego co rzeczywiste i nierzeczywiste, bytu i nicości”³⁶. „Teraz widzimy jakby w zwierciadle, niejasno”, pisał św. Paweł w *Liście do Koryntian* (1 Kor XIII, 12–13), przepowiadając, jak Platon w słynnej metaforze spojrzenia w słońce, spotkanie twarzą w twarz z Bogiem, widzenie wprost. Lustro, wszechstronnie analizowane przez Szczukowskiego jako figura poezji Różewicza, to zatem motyw odsyłający autoportret poety do sieci znaczeń rozpiętych między artystyczną praktyką malarza a symboliką *vanitas*, problematyką złudzenia, ontologicznego statusu przedstawienia, wreszcie (za Lacanem³⁷) konstituowania się „ja” podmiotu. Zwierciadło Różewicza nie odbija jednak skalającego narcystycznego ideału – ostatecznie obraz przeciwzніка; to jakby ekran, przez który podmiot ogląda zmęczonego, przygarbionego Rembrandta, na którym odbija się refleks jego (poety) twarzy. Lustro, tak jak spoglądający w oczy Rembrandt, konstituuje więc spojrzenie podmiotu, nieuchronnie przywołuje też postać Różewicza stojącego naprzeciw kolońskiego płótna – to obraz staje się zwierciadłem, Rembrandt szyderczym *alter ego*, sobowtorem poety, rozpoznającego w obrzmiałej, malowanej impastami zagadkowej twarzy własne naznaczone piętnem czasu rysy. Zwierciadło „synonim uwięzienia w świecie wyobrażeniowym”³⁸, to zatem u Różewicza symbol uwięzienia w rzeczywistości zastanej, takiej, jaką się ona człowiekowi jawi,

³² R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 18.

³³ R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 122–123.

³⁴ D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008, s. 9.

³⁵ Tamże, s. 21. s. 195.

³⁶ I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001, s. 35.

³⁷ J. Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, w: tegoż, *Écrits I*, Paris 1966, s. 89–97.

³⁸ D. Szczukowski, dz. cyt., s. 39.

między etapem cienia a etapem słońca – zgodnie z wykładnią znaczenia platońskiej jaskini autorstwa Victora Stoichity³⁹. Dla romantyków, pisał Ryszard Nycz, rzeczywistością była niepojęta natura, „dla modernistycznego estetyzmu stawał się nią ostatecznie ukryty porządek, porządek uzewnętrzniiony i ucieleśniony w (auto)rewelatorskiej formie dzieła sztuki”, dla „ponowoczesnej twórczości rzeczywistością byłoby przede wszystkim to, czemu modernizm odmówił właśnie istnienia: pozbawiona esencji materia realności; to, co bezkształtne, nieznaczące, nieznaczące i nieuchwytnie”⁴⁰. Tak jak malarz nie może obyć się jednak bez światła, które oświetla rzeczy, tak poeta, nieuchronnie, operuje językiem, kruchym, okaleczonym słowem. Domniemana wyższość malarstwa, będącego ekwiwalentem dyskursu – sygnalizowana przez Magdalenę Śniedziewską⁴¹ – jest niejako retorycznym wybiegiem, uwydatniającym nieuchronność porażki w zmaganiach poety z materią słowa. Ta sytuacja rozdarcia między pragnieniem, moralnym imperatywem „porozumienia z bytem” (używając sformułowania Michela de Montaigne⁴²) a niemocą i oporem świata, jest wszakże źródłem nie tylko filozoficznych pytań, ale i sztuki.

Przeżywający poetę bezzębny Rembrandt to metafora degradacji i dezintegracji podmiotu, zatracenia tożsamości. Robert Cieślak w metodzie twórczej Różewicza, w ucieczce w stronę „niewysłowionego”, upatrywał refleksu problematyki całej sztuki drugiej połowy XX wieku, świadomego poszukiwania języka adekwatnego do nowoczesnych tendencji w sztukach wizualnych⁴³; Jan Błoński dla objaśnienia jego poetyckiej ekspresji sięgał po porównanie z wizjami rozlatującego się świata u Picassa⁴⁴. Wyśledzone przez badaczy analogie praktyk pisarskich poety z ekspresjonizmem, malarstwem Francisca Bacona,

³⁹ V. Stoichita, *Krótką historia cienia*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 1997, s. 23. Cyt. za: M. Poprzęcka, *Obraz bezpośredni?*, w: *Obraz zapośredniczony, Materiały Seminarium metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 25–27 listopada 2004*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005, s. 26.

⁴⁰ R. Nycz, dz. cyt., s. 49.

⁴¹ M. Śniedziewska, *Rembrandt w Zwierciadle Różewicza*, w: *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. Rocznice urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011, s. 249–257.

⁴² M. de Montaigne, *Próby*, t. II, przeł. T. Boy-Żeleński, akapit 547, cyt. za: <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/proby-ksiega-druga.html>.

⁴³ R. Cieślak, *Oko poety. Imaginarium Tadeusza Różewicza. Próba rekonstrukcji*, Gdańsk 1999, s. 9.

⁴⁴ J. Błoński, *Poezja Różewicza* [rec.: *Niepokój; Czerwona rękawiczka*], „*Twórczość*” 1949, nr 7, s. 111, 112: „Uderzające jest zaufanie, jakim obdarza Różewicz sprawy fizjologii, krwi, oka, żołądka i mózgu. Stąd czerpie najchętniej środki ekspresji poetyckiej. Najchętniej też używa ich w deformacji. Powstają niesamowite obrazy godne picassowskich wizji rozlatującego się świata”.



Il. 1. Rembrandt, *Autoportret jako Zeuksis*, ok. 1662, Wallraf-Richartz Museum, Kolonia, http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_142.jpg (dostęp: 16 grudnia 2015)

Andrzeja Wróblewskiego, Tadeusza Brzozowskiego, Jamesa Ensora, Francisca Goi czy pracami więźniów obozu koncentracyjnego, każą także postawić pytanie o naturę formalnej relacji z Rembrandtem. Pociemniały i pożółkły obraz z Wallraf-Richartz Museum, był dla poety źródłem kontemplacji, do którego wracał po kilku dekadach – jako już osiemdziesięcioletni artysta, doświadczając ciągle intrygującej, intymnej „rozmowy” z mistrzem. Wyznawał Jerzemu Nowosielskiemu: „Śmieje się ze mnie i pyta: «A czemu nie zostałeś poetą niemową, jeśli cię to pisanie wierszy tak nudzi, tak dręczy, tak męczy? Czemu nie zostałeś poetą niemową?»”⁴⁵. Czyż nie tak właśnie śmiać miał się ze swojej wiekowej modelki, jak podaje w podręczniku malarstwa (*Het Schilderboek*, 1604) Karel van Mander, sam Zeuksis, odsłaniając swym śmiechem triumf *vanitas*? Poeta nie próbuje jednak zniewolić wyszukany konceptem, nie przywołuje imienia antycznego malarza, skądinąd twórcy kunsztownych iluzji, nie interesuje go zawarta w obrazie anegdota i tajemnicza postać. To spojrzenie bezzębnego Rembrandta „wyziera” dlań ze zniszczonego obrazu, tak jak z wiersza *Zwierciadło* zdaje się wyzierać przenikliwe spojrzenie samego Ró-

⁴⁵ *Rozmowa Tadeusza Różewicza z Jerzym Nowosielskim*, w: Tadeusz Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, *Korespondencja*, wstęp i oprac. K. Czerni, Kraków 2009, s. 476–477.

zewicza, niestroniącego od autoironii i autorefleksji nad pozycją umierającego twórcy. Trudno jednak uwierzyć, że oglądając obraz po raz wtóry nie był poeta świadom przypisywanej mu przez historyków sztuki literackiej historii, która piętrzy w obrazie poziomy iluzji i znaczeń⁴⁶. Zaniechanie wątku duszącego się ze śmiechu Zeuksisa, zaczerpniętego przez teoretyka Karela van Mandera od Marcusa Verrusa Flaccusa, jest może gestem samoobrony poety przed rolą owej śmiesznej i próżnej staruszki, która chciała upamiętnić swą urodę. Sam Rembrandt malował przecież starców w sposób przejmujący, wolny od cynizmu i sarkazmu. W kolońskim wizerunku odslania w uśmiechu dziąsła, ewokując obsesyjną u Różewicza metaforę jamy ustnej; przewrotnie uruchamia groteskę. Jako Zeuksis wyzwała swym spojrzeniem utajoną w wierszu pozycję podmiotu-poety jako staruszki – owego wypartego Innego, obcego⁴⁷.

Konfrontacja z dziełem Rembrandta uzmysławia, nie mniej zresztą niż porównania ze sztuką Bacona czy Picassa, Różewiczowską dekonstrukcję formy, transgresyjność, nieustanne przewyciężanie własnej techniki⁴⁸. Problem ekspresji, kluczowy w interpretacji tak Rembrandta jak i poety, to jednak nie tylko zasada dekompozycji figury, deformacji, fragmentaryzacji, która, cytując Błońskiego, „odpowiada masakrze ciała”, czyniąc z pozornie naturalistycznych obrazów „miniaturowe Guerniki poetyckie”⁴⁹. Siła wyrazu Różewicza w „Zwierciadle”, niewątpliwie intensyfikowana przez język biologii/fizjologii („powijaki starości”, „bezzębny”, „przeżuwa mnie”) to również kwestia takiego stylu, takiej techniki, która pozwala na rozpraszenie, zanikanie materii słowa i obrazu:

twarz którą widzę teraz
widziałem na początku
ale jej nie przewidziałem

⁴⁶ Zob.: A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005 (*Autoportret jako optyczna gra z widzem: prawda i fałsz lustra*), s. 186–194.

⁴⁷ Figurę obcego – w świetle strategii podmiotowości w poezji Różewicza – omawia D. Szczukowski, *Autoportret (nie)możliwy. Strategie podmiotowości w dziele Tadeusza Różewicza*, w: *Powracając do Różewicza. Studia i szkice*, red. Z. Majchrowski, Gdańsk 2006, s. 9–33.

⁴⁸ Andrzej Skrendo (*Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 17) pisał o przekroczeniu literatury w kierunku egzystencji, przywołując definicję transgresji Marii Janion, wedle której transgresja to „poszukiwanie innego wymiaru egzystencji, podejmowanie najboleśniejszego eksperymentu na sobie”. Zob. *Transgresje. Odmieńcy*, wyb., oprac. i red. M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk 1982, s. 170.

⁴⁹ J. Błoński, *Szkic portretu poety współczesnego*, w: tegoż, *Poeci i inni*, Kraków 1956, cyt. za: R. Cieślak, dz. cyt., s. 42.

lustro ukryło ją w sobie
żywe młode

teraz poczerniałe
martwe
umiera
bez odbicia
światła
oddechu

(*Zwierciadło*, ZFR, X, 36–37).

Rembrandt „pulsuje” w *Zwierciadle* jak rozedrgana warstwa farby na licach późnych obrazów malarza, w których XIX-wieczny francuski krytyk dostrzegł śmiałe elipsy, omińnięcia, gwałtowność i konwulsyjną rękę⁵⁰. Postać mistrza w kolońskim autoportrecie objawia się błyskiem światła w ciemności, wyłania się, ale i niknie, zanika, rozpływa w warstwie gęstej farby. I tak też zdają się rozbłyskać i zanikać na powierzchni milczenia słowa poety (bez odbicia, światła, oddechu), sugestywnie wyrażając moment przemiany, przejścia ze stanu życia w stan śmierci, wycofywanie się ze świata, ostatni oddech artysty, zarazem moment graniczny literatury – utratę dyskursu. Ta poetycka transpozycja dynamiki „przenikania”, „zanikania”, „unicestwiania” form objawia wszak i cechy malarstwa Bacona czy akwafort Goi. Poetyckie „transis” Różewicza to coś więcej niż próba formalnej rywalizacji, wirtuozerska gra w ekwiwalenty, uwydatniająca warsztat, techniczny kunszt poety w emulowaniu wybranego malarskiego dzieła. Może to akt nowoczesnej epifanii, o której Ryszard Nycz pisze jako o „rozbłysku”, nagle ukazującym się „obrazie”, opisie momentalnego doświadczenia, objawiającego się w specjalnej technice⁵¹. Rembrandt to – odwołując się do słynnej koncepcji *apophrades* Harolda Blooma – wielki umarły, który powraca, aby przemówić w dziele Różewicza⁵².

Różewicz nie epatuje obrazami⁵³; jak pisał Mieczysław Porębski – wyrzeka się ich uwodzicielskiej władzy, ale zarazem zamieszkuje w ich wnętrzu⁵⁴. Istota intymnego braterstwa sztuk jest bowiem w ujęciu poety wspólnym świadectwem przemijania i śmierci. To źródłowe doświadczenie zdaje się nazna-

⁵⁰ E. Fromentin, dz. cyt., s. 192–193.

⁵¹ R. Nycz, dz. cyt., s. 43.

⁵² H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 57–59.

⁵³ A. Skrendo, dz. cyt., s. 241.

⁵⁴ *Tadeusz Różewicz. Zwierciadło. Poematy wybrane. Lekcja literatury z Mieczysławem Porębskim*, wyb. M. Porębski, Kraków 1998, s. 40–41.

czać niezbywalnym piętnem całą praktykę pisarską poety, który w *Powstaniu nowego poematu* pisał:

rozgromienie obrazów
pękanie
zaciśnięcie
zmiażdżenie
przenikanie
konanie form
przerywa linię
zgniata oddechy
wyłamuje słowa

zderzenie
nowy poemat
poemat trzeci
rodzi się w agonii
płynie przez
płodowe wody
ludzkości

nowotwór
zagadkowo uśmiechnięty
utajony
przygotowany
do nagłego
rozrostu.

(*Powstanie nowego poematu*, TT, VIII, 419–420).

Zwierciadło jest właśnie takim poematem zrodzonym w agonii, objawieniem doświadczenia starczego rozpadu ciała i zjawiskowego świata, bez obietnicy porozumienia z Absolutem⁵⁵. Różewicz, posądzany o antyhumanizm i nihilizm, jak Rembrandt – malarz „rzeczywistej i żyjącej ludzkości”⁵⁶, który opowiada o losach człowieka, potrząsając przed naszymi oczyma jego łachmanami⁵⁷, który wie, że ciało jest z błota, „łączy zwierzęce i boskie”⁵⁸ – sięga

⁵⁵ W. Maciąg, *Podmiot w stanie rozpadu*, w: tegoż, *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 186–194.

⁵⁶ Thoré-Bürger, *Musées de la Hollande*, t. 2, *Musée Van der Hoop à Amsterdam et Musée de Rotterdam*, Paris-Bruxelles-Ostende 1860, s. X.

⁵⁷ Ch. Baudelaire, *Salon 1846*, w: tegoż, *O sztuce. Szkice krytyczne*, wyb. i przeł. J. Guze, Wrocław-Warszawa-Kraków 1961, s. 9.

⁵⁸ P. Valéry, *Degas, taniec, rysunek [1938]*, przeł. J. Guze, Warszawa 1993, s. 55.

przecież w głębię egzystencjalnego doświadczenia starości i śmierci, utrwala i ocala marniejącą i oszpeconą cielesność człowieka. *Zwierciadło* – poetycki autoportret „podglądacza śmierci” Różewicza, w którym objawia się autoportret umierającego Rembrandta, jest więc nie tylko figurą namysłu nad granicami malarstwa i poezji, ale nade wszystko wstrząsającym *requiem* na los człowieka i fatalne przeznaczenie artysty, który pragnie obecności, jego sztuka zaś ciągle poszukuje wyrazu, „nie ogarnia sobą całości”, „przegrywa sama ze sobą”, ale „jest posłuszna własnej konieczności” (*Moja poezja*, TT, VIII, 421). Napiętnowane paradoksem życia/umierania *Zwierciadło* Różewicza odsłania śmieszność wzniosłości i wzniosłość śmieszności.

Marcin Jaworski

Różewicz i Bruegel. Raz jeszcze o miejscu poety po końcu poezji oraz o „Opowiadaniu dydaktycznym”

Opowiadanie dydaktyczne, szczególnie jego ostatnia część, *Prawa i obowiązki*, było wielokrotnie omawiane i przywoływane. Być może źródłem popularności poematu jest także fakt, że podejmując trudny problem zmiany miejsca sztuki i statusu artysty w kulturze zachodniej w drugiej połowie XX wieku, skutecznie wpisał się Tadeusz Różewicz w bieżącą dyskusję literacką – i to dwukrotnie. Pierwodruk wywołał spór o turpizm, przedruk w połowie lat dziewięćdziesiątych wzmacniał ważny głos poety, który podejmował kluczowe problemy nie tylko poezji polskiej po 1989 roku.

Można mówić o retorycznej wyrazistości zakończenia wiersza, obraz Pietera Bruegela *Upadek Ikar* jest tu raczej argumentem wziętym z tradycji niż przedmiotem szczególnego namysłu, co nie oznacza, rzecz jasna, że arcydzieła niderlandzkiego malarza nie były dla autora *Płaskorzeźby* istotne. Ikar z renesansowego obrazu stał się, jak wiadomo, swego rodzaju toposem literatury współczesnej i dla poety ten kontekst był co najmniej równie ważny jak sam obraz.

Najbardziej frapujące dla niniejszej interpretacji jest pytanie, jak Różewicz opisuje figurę Ikar jako artysty. A więc jak ten używany wielokrotnie motyw posłużył mu do zbudowania własnej wersji mitu. Zatem, nim przejdę do odpowiedzi, przyjrzę się w skrócie poetyckiemu (i retorycznemu) uwikłaniu utworu.

Bruegel, futuryści i postmodernizm

Pieter Bruegel Starszy pojawia się w pismach Tadeusza Różewicza rzadko, ale w miejscach znamienych, na przykład w wywiadach z 1957¹ i z 2000² roku. W pierwszej rozmowie wymieniony jest wśród najważniejszych dla poety malarzy, następnie między tymi, którzy inspirowali go dawniej. Konteksty są podobne – Vermeer, Bosch, kubiści, potem także Rembrandt, van Gogh, Bacon. To jeden z tych malarzy, pisarzy, filozofów, krytyków, którzy towarzyszą Różewiczowi przez całe życie. Świadczy o tym również wydrukowanie dwóch wersji *Opowiadania dydaktycznego* w tomach: *Nic w płaszczu Prospera* z 1962³ oraz *zawsze fragment* z 1996 roku⁴. Autor sugeruje, że są to wersje niewiele się od siebie różniące, co podkreśla umieszczeniem pod oboma tej samej daty: 1962⁵.

Końcówka ostatniej, piątej części poematu, zatytułowana *Prawa i obowiązki* jest parafrazą zakończenia wiersza Wystana Hugh Audena *Musée des Beaux Arts*⁶ oraz przede wszystkim nawiązaniem do jednego z najbardziej znanych obrazów Bruegla, *Upadku Ikara*. Oto cztery ostatnie wersy poematu Różewicza, które w obu wariantach są jednakowe:

I nie ma w tym nic
wstrząsającego
że piękny statek płynie dalej
do portu przeznaczenia
(*Prawa i obowiązki*, NwPP, VIII, 303).

Nawet pobieżne przyjrzenie się dziejom recepcji *Opowiadania dydaktycznego* pozwala zobaczyć rzecz charakterystyczną. Z reguły interpretuje się osobno części główną poematu oraz *Prawa i obowiązki*. Przy czym koda wier-

¹ J. Jankowski, *Rozmowa z Tadeuszem Różewiczem*, w: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 10.

² S. Bereś, J. Kiernicka, *Poeta po końcu świata*, w: *Wbrew sobie*, dz. cyt., s. 340.

³ T. Różewicz, *Nic w płaszczu Prospera*, Warszawa 1962, s. 19–27. Tę wersję przedrukował w swoim wyborze i opatrzył istotnym komentarzem Mieczysław Porębski: T. Różewicz, *Zwierciadło. Poematy wybrane*, wyb. M. Porębski, Kraków 1998, s. 54–63, tu także wstęp: M. Porębski, *Lekcja poezji*, s. 17–28.

⁴ Różewicz, *zawsze fragment*, Wrocław 1996, s. 31–40.

⁵ W niniejszym tekście będę autorowi wierzył i nie zajmę się interpretacją różnic...

⁶ Wspominają o tym jako rzeczy oczywistej m.in. T. Drewnowski (*Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002, s. 210), a za nim R. Cieślak (*Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999, s. 99, 190).

sza traktowana bywa przez różewiczologów najczęściej jako uproszczenie całości, sprowadzenie jej do problematyki etycznej, na przykład Robert Cieślak w zakończeniu obszernej interpretacji pisze, że w ostatniej części „zaleca się porzucić estetyzację dla etyki”⁷.

Zanim jednak poeta doszedł do finału swego poematu, w którym parafraza końcówki wiersza Audena miesza się z interpretacją niderlandzkiego arcydzieła, przypomniał historię XX-wiecznej awangardy, podzielił się wspomnieniami z ostatniego, XXX Biennale w Wenecji, wspomniął przyjaciół artystów, którzy, podobnie jak on, przeżyli II wojnę światową⁸. Mówiąc krótko, pokazał, że trudno czytać odnalezione w 1912 roku renesansowe arcydzieło poza kontekstem sztuki XX-wiecznej (zresztą, rok 1912 pojawia się w wierszu wprost – jako data wystąpienia futurystów...). *Upadek Ikar* staje więc w utworze Różewicza obok retrospektywy futuryzmu (który jest tu kierunkiem klasycznym, niemal jak Bruegel) i rodzącej się właśnie sztuki postmodernistycznej z jej pytaniami o możliwość przekraczania konwencji, granicę między sztuką a rzeczywistością i rozważaniami etycznymi. To jest istotą i siłą wiersza Różewicza. Dlatego dziwi bardzo częste cytowanie wyłącznie ostatniej części poematu Różewicza jako właściwie autonomicznego utworu bez przypomnienia, do jakiej większej całości należy.

Poeta kultury

Upadek Ikar słynny jest wśród XX-wiecznych poetów⁹, odnosili się do niego, wskazując tylko autorów bardziej znanych: Gottfried Benn (wiersz *Ikarus* z 1915)¹⁰, przywołany już Auden (który był inspirujący dla wielu kolegów po piórze, w książce z 1938 roku)¹¹ i William Carlos Williams (w jednym ze

⁷ Zob. R. Cieślak, dz. cyt., s. 190–191.

⁸ M. Porębski, dz. cyt., s. 17–28.

⁹ O polskich wierszach nawiązujących do tego obrazu pisał A. Dziadek: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interpretacji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 114–133.

¹⁰ Polski przekład Andrzeja Kopackiego zatytułowany *Ikar* w: G. Benn, *Nigdy samotniej i inne wiersze (1912-1955)*, oprac. Z. Jaskuła, Wrocław 2011, s. 38–39.

¹¹ Autorami polskich przekładów są m.in.: S. Barańczak (W.H. Auden, *44 wiersze*, przeł. i oprac. S. Barańczak, Kraków 1994, s. 52–53, tu także przedruk oryginału) oraz J.M. Rymkiewicz (W.H. Auden, *Poezje*, wyb. L. Elektorowicz, Kraków 1988, s. 85, to również wydanie symultaniczne).

swoich ostatnich tomów, w 1962 roku)¹², a w Polsce poza Różewiczem także Aleksander Wat (w tomie z 1957 roku)¹³, Zbigniew Herbert (w debiutanckiej *Strunie światła* z 1956 roku)¹⁴, czy Stanisław Grochowiak (w *Agrestach* z 1963 roku)¹⁵. Wybranie przez Różewicza dzieła Bruegela i wiersza Audena wiąże się, oczywiście, z reinterpretacją mitu pochodzącego z Owidiuszowych *Przemian* oraz podjęciem problemu relacji między malarstwem a poezją (do tego jeszcze wrócę). Ale interesujące jest także z co najmniej dwóch innych powodów.

Po pierwsze, wskazanie na taki kontekst (przede wszystkim na obraz) jest w gruncie rzeczy konwencjonalne, osadza poemat w tradycji i daje dużą szansę, że tradycja ta zostanie przez odbiorcę zidentyfikowana. To jest podstawa poetyckiego chwytu, od tego zaczyna się próba zrozumienia całego poematu. Wpisuje się Różewicz w świeżą na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych poetycką dyskusję na temat rozumienia mitu Ikara, niderlandzkiego arcydzieła oraz kolejnych wierszy o tym obrazie. Można powiedzieć: daje jeszcze jedną interpretację interpretacji z innymi odczytaniem w tle. I można mu z tego uczynić zarzut. Ale ma to wśród innych walorów, także i ten, że pozwala wyraziście odróżnić się od poprzedników, przepisać zużyty motyw we własnym stylu. *Notabene*, nawiązanie do Audena czy anglosaskiego modernizmu w ogóle stawia Różewicza obok najwybitniejszych przedstawicieli ówczesnego klasycyzmu na czele z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem, autorem wydanego w 1963 roku zbioru esejów-manifestów *Czym jest klasycyzm* i tomu *Metafizyka*. Warto pamiętać, że autorem pierwszego przekładu przywołanego wiersza Audena jest właśnie Rymkiewicz. Zbieżność tę potraktować można jako powierzchowną albo skomentować ją jak Andrzej Falkiewicz, który w 1982 roku w szkicu zatytułowanym *W imieniu Anonima* pisał:

Im bardziej w swych deklaracjach jest [poeta – M.J.] antykulturowy, tym wyłącznie prowadzi swą grę po stronie kultury. Na tej niekonsekwencji odepchnięcia

¹² Zob. interpretację wiersza *Krajobraz z upadkiem Ikara*, która zawiera tekst oryginalny i tłumaczenie: J. Jarniewicz, *Plusk, czyli „być” w jednym wierszu Williama Carlosa Williamsa*, w: tegoż, *Od pieśni do skowytu. Szkice o poetach amerykańskich*, Wrocław 2008, s. 27–33.

¹³ A. Wat, *Przed Breughlem starszym*, w: tegoż, *Poezje*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Warszawa 1997, s. 183–184; utwór pochodzi z tomu *Wiersze* wydane w 1957 roku.

¹⁴ Z. Herbert, *Dedal i Ikar*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008, s. 68–69; pierwotnie opublikowany w *Strunie światła*, debiucie poety z 1956 roku. To wiersz zasługujący na obszerniejsze omówienie, w którym upadek Ikara można interpretować jako samobójstwo.

¹⁵ S. Grochowiak, *Agresty*, Warszawa 1963.

kultury w kulturze, uwolnienia się od tradycji na gruncie tradycji i w jej języku, zbudowana jest twórczość Różewicza¹⁶.

Te rozpoznania przypomniał i konsekwentnie rozwinął kilka lat temu Tomasz Kunz¹⁷, a dopisuje do nich swoje uwagi w komentarzach do poezji współczesnej inspirowanej Różewiczem Anna Kałuża¹⁸, na przykład pokazując pokrewieństwo Bohdana Zadury z autorem *Płaskorzeźby*. Obraz Różewicza jako poety kultury wzbogaca i komplikuje jego relacja z Leopoldem Staffem oraz od lat dziewięćdziesiątych coraz wyraźniejsze nawiązywanie do poezji Cypriana Norwida.

Po drugie, Różewicz włącza się w bieżącą polemikę literacką, pierwodruk jego wiersza w prasie¹⁹ sprowokował Juliana Przybosia do napisania *Ody do turpistów*, Ikar Stanisława Grochowiaka był zaś kolejną polemiką w tym sporze. Pisze o tym szczegółowo Marcin Rychlewski²⁰, który wskazuje także, że przedruk poematu w tomiku *zawsze fragment* jest nawiązaniem do tamtej dyskusji, a tytuł książki odsyła do Przybosiowej *Próby całości*²¹. To zresztą kwestia warta osobnego artykułu: Stary Poeta, podmiot wierszy Różewicza, sytuuje się wobec późnych dzieł innych artystów – Rembrandta, Norwida, Staffa, Becketta, Miłosza... Sądzę, że co najmniej równie interesująca jest jego mniej oczywista relacja z późnym Przybosiem. Można by się na przykład zastanawiać, czy Różewiczowski koniec poezji nie oznacza przede wszystkim długiego końca tej wersji modernizmu, która wywodzi się z estetyki awangardowej. Mogłoby się wtedy okazać, że autor *recyclingu* nigdy poza tę estetykę nie wyszedł.

Przedruk w tomie *zawsze fragment* jest traktowany przez badaczy jako gest znaczący, podkreślający wagę poematu i jego miejsce w poezji Różewicza – ze względu na opisywane w nim przemiany w XX-wiecznym malarstwie, bohaterów, autotematyzm, formę i ewolucję Różewiczowskiego poematu. An-

¹⁶ A. Falkiewicz, *W imieniu Anonima*, w: tegoż, *Fragmenty o polskiej literaturze*, Warszawa 1982, s. 214–215.

¹⁷ T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005, s. 161–164.

¹⁸ A. Kałuża, *Bohdan Zadura: dlaczego mniej znaczy więcej*, w: *W wierszu i między wierszami*, red. P. Śliwiński, Poznań 2013, s. 85–99 (autorce artykułu zawdzięczam powyższy cytat z Falkiewicza).

¹⁹ T. Różewicz, *Opowiadanie dydaktyczne*, „Nowa Kultura” 1962, nr 37.

²⁰ M. Rychlewski, *Różewicz i Przyboś albo walka Jakuba z Aniołem*, w: tegoż, *Walka na słowa. Polemiki literackie lat 50. i 60.*, s. 127–144. W przypisie badacz pisze: „W wydaniach książkowych poematu autor usunął dwuwiersz: «na śmietniku może się urodzić/ szcur» ze względu na oburzenie Przybosia” (s. 135).

²¹ Tamże, s. 143.

drzej Skrendo tak komentuje ten zabieg wielokrotnie powtarzany przez autora *Twarzy trzeciej*:

Przenosi stare utwory w nowe konteksty i tworzy nowe sąsiedztwa, co chciałbym rozumieć nie jako wyraz przeświadczenia o niezmienności sensu wiersza, który może być przeto przenoszony w nowe miejsca, ale świadectwo przekonania o uzależnieniu sensu od kontekstu²².

Sprawa nie wymaga szerokiego komentarza, najpierw poemat wpisał się w dyskusję o granicach i możliwościach awangardy, neoawangardy (sztuki w ogóle?) oraz pokazał jeszcze jedno oblicze kryzysu XX-wiecznej kultury. W połowie lat dziewięćdziesiątych *Opowiadanie dydaktyczne* stało się częścią debaty o polskim postmodernizmie (dałoby się chyba powiedzieć, że w pewnym sensie był to gest unieważniający ów postmodernizm...)²³, ale podejmowało też refleksję nad miejscem literatury i sztuki, artyści i poety w polskiej kulturze po 1989 roku. Przedruk poematu pokazywał ciągłość nie tylko poezji Różewicza, ale i to, że jej problematyczny status niekoniecznie jest efektem nowej sytuacji politycznej, ekonomicznej czy społecznej...

Samobójstwo sztuki

Właśnie ów status artysty wydaje się w *Opowiadaniu dydaktycznym* szczególnie interesujący, utwór zyskuje w tomiku *zawsze fragment* interesujące sąsiedztwo, umieszczony jest między wierszami: *W świetle lamp filujących* oraz *W gościnie u Henryka Tomaszewskiego w Muzeum Zabawek*. Z jednej strony utwór poświęcony Schulzowi, z drugiej – ślad po prywatnej relacji z wybitnym współczesnym artystą. To wzmacnia osobistą i autotematyczną wymowę poematu, w którym występują Andrzej W. w drugiej wersji zamieniony na Andrzeja Wróblewskiego, oraz Franciszek, potem jako Franciszek Gil, i który w każdej wersji opatrzony jest dedykacją: Mieczysławowi Porębskiemu. Ten ostatni tak komentował pojawianie się pełnych nazwisk:

Różnica to istotna. Andrzej W. jest postacią literacką, o której „jest mowa” w poemacie, tyle też tylko o nim wiadomo: że chciał budować zamki na lodzie [...].

²² A. Skrendo, *Różewicz na przełomie wieków*, w: tegoż, *Przedem Różewicz*, Warszawa 2012, s. 71.

²³ *W zawsze fragment. recycling*, tomie następnym po *zawsze fragment, Opowiadanie dydaktyczne* zostało zastąpione przez poemat *recycling*.

Andrzej Wróblewski, malarz, przyjaźniliśmy się z nim, zginął w Tatrach 23 marca 1957 r. [...] ²⁴.

Warto dodać, że dedykacja *Opowiadania dydaktycznego* jest świadectwem wieloletniej przyjaźni i poświadczoną publikacjami rozmowy. Inne jej ważne momenty to wymieniony wyżej wybór poematów Różewicza autorstwa Porębskiego oraz tom *nożyk profesora*, który potraktować można jako podsumowanie tego literacko-krytycznego dialogu. Nie tu miejsce, by opisywać napięcia etyczne i estetyczne, które z niego wynikają, nie sposób jednak pominąć jego osobistego, przyjacielskiego charakteru. Ów ton odnaleźć można także w *Opowiadaniu dydaktycznym*.

Wspomnienie przyjaciół uogólnia się tu w refleksję nad miejscem XX-wiecznego artysty. Figura Ikara byłaby jeszcze jedną, chyba najbardziej alegoryczną, figurą jego losu w twórczości Różewicza. A obok Wróblewskiego i Gila trzeba by przypomnieć Makowskiego, Becketta, Schulza, Pounda i wielu innych, ale przede wszystkim Kafkę i poświęcone mu trzy utwory: dramaty *Odejście głodomora* i *Pułapka* oraz wiersz *przerwana rozmowa*, w których Różewicz odrzuca chyba każdą funkcję i każdy rodzaj zaangażowania literatury. Zaangażowanie to zresztą zbyt wąskie pojęcie.

W *Nauce cierpliwości*, pierwszej części *Opowiadania dydaktycznego*, pisząc o Wielkim Murze Chińskim, poeta użył sformułowania „wyobraźnia rzeczywistości”:

ten mur udziela lekcji pogładowej
ludziom pozbawionym wyobraźni
o tym co to jest wyobraźnia
rzeczywistości

Kiedy zapytano mnie
jaki jest ten mur
odpowiedziałem z uśmiechem
jest długi nie widziałem jego początku
ani końca
a potem dodałem jest bardzo długi
(*Nauka cierpliwości*, NwPP, VIII, 294).

Fragment wskazuje na zasadniczy problem poetyki Różewicza. Pisarz zdaje sobie sprawę z niewystarczalności języka poetyckiego i poezję (rozumianą jako język w języku, w znaczeniu i symbolistycznym, i awangardowym) właści-

²⁴ M. Porębski, dz. cyt., s. 19.

wie dekonstruuje czy lepiej powiedzieć: kompromituje. A jednak jej nie odrzuca, wiersz pozostaje autonomicznym pośrednikiem między rzeczywistością (nie do opisania) a czytelnikiem (w którym ma wywołać przeżycie etyczne – nie estetyczne). Można powiedzieć, że *Opowiadanie dydaktyczne* jest kolejną wersją „strategii negatywnej”, którą dokładnie opisał Tomasz Kunz²⁵ i ważne jest w nim szeroko rozumiane etyczne zaangażowanie literatury, która ciągle szuka reguł komunikacji i wciąż przełamuje własne konwencje.

Prawa i obowiązki powracają w klamrze kompozycyjnej do tego wątku i go dopowiadają, uwypuklają. Ale na tę sprawę da się też spojrzeć inaczej. Ciekawym kontekstem może być tu wspomniany już wiersz Zbigniewa Herberta, w którym upadek Ikar (i *Upadek Ikar*) można interpretować jako samobójstwo. Oto jego fragment – w dialogu z Dedalem Ikar mówi:

Oczy jak dwa kamienie wracają prosto do ziemi
I widzą rolnika który odwala tłuste skiby
Robaka który wije się w bruzdzie
Zły robak, który przecina związek rośliny z ziemią
[...]
nie mogę patrzeć się w słońce tak jak ty patrzysz się ojcie
ja zatopiony w ciemnych promieniach ziemi.

Można też przywołać inny wiersz z tomu *Nic w płaszczu Prospera*, dedykowane pamięci Leopolda Staffa *Karmienie pegaza*:

[...]
zaczęła się nauka latania
na szczudłach
na sztywnych drewnianych
skrzydłach
zmęczonego karmi kobieta
[...]
i ukrywa przed nim
do czasu
słowa
Fryderyka Chrystiana Hebbła
poezja jest samobójstwem.
(*Karmienie Pegaza*, NwPP, VIII, 282).

²⁵ W tym akapicie odwołuję się do rozpoznań Tomasza Kunza (dz. cyt., s. 87–92), który nawiązuje do hipotezy Krzysztofa Kłosińskiego (*Imię Róży*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 1).

Jeśli Ikar byłby samobójcą, to poezja byłaby próbą zrozumienia, opisanie klęski sztuki oraz trudnym, ale empatycznym towarzyszeniem porażce egzystencji. Próba nie oznacza kapitulacji. W późnych tomach Różewicza, nawet wręcz przeciwnie, jest gwałtowną, sarkastyczną niezgodą na formy kultury masowej, której jednak poeta nie przeciwstawia dopracowanego wiersza, lecz tekst otwarty, niedokończony, ostentacyjnie niedoskonały. Jakby świadoma klęska sztuki była jedyną sensowną i uczciwą formą jej istnienia.

Magdalena Śniedziewska

„Wnętrza: okienko w okienku”, czyli *doorsien* według Tadeusza Różewicza

W rozmowie z Adamem Czerniawskim Tadeusz Różewicz wskazuje na inspiracje czerpane z XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego. Poeta podkreśla, że istnieją utwory, które odpowiadają „obrazkom Pietera de Hoocha”. Wspomniane kompozycje malarskie charakteryzuje w lakoniczny sposób – mówi, że są to „wnętrza: okienko w okienku” i dodaje: „ja nawet mam dosłownie taki wiersz”. Czerniawski podejmuje rozpoczęty przez Różewicza wątek i erudycyjnie¹ dopowiada: „Drzwi się otwierają, widać dalej jeszcze inne drzwi, a za nimi już nie ma nic...”. Następnie Różewicz udziela krótkiego wyjaśnienia: „I to już jest moje. U nich jest jeszcze podwórko albo pejzażyk”².

Różewiczowi chodzi oczywiście o utwór *Drzwi* z 1966 roku, opublikowany w tomie *Twarz*:

W ciemnym pokoju
na stole stoi kieliszek
czerwonego wina

¹ Czerniawski bardzo dobrze zna twórczość Różewicza, choćby dlatego, że tłumaczył jego poezję na język angielski. Wśród przełożonych przez niego utworów znalazł się między innymi wiersz *Drzwi*. T. Różewicz, *Poezje wybrane/Selected poems*, przeł. A. Czerniawski, posł. T. Paulin, J. Osborne, Kraków 1997, s. 145. Na temat literackich związków obu poetów zob. M. Rabizo-Birek, *Kilka uwag o poetyckim dialogu Tadeusza Różewicza i Adama Czerniawskiego*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 206–217.

² Tadeusz Różewicz w rozmowie z Adamem Czerniawskim, w: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 106.

przez otwarte drzwi
widzę krajobraz dzieciństwa
kuchnię z niebieskim czajnikiem
serce Jezusa w cierniowej koronie
przeźroczysty cień matki

w okrągłej ciszy
pianie koguta

pierwszy grzech
białe ziarenko w zielonym
owocu miękkie
gorzkawe

pierwszy diabeł różowy
poruszający półkulami
pod jedwabną suknią
w groszki

uchylają się
w oświetlonym krajobrazie
trzecie drzwi
a za nimi we mgle
w głębi
trochę na lewo
albo w środku

nic
nie widzę

(*Drzwi*, TT, VIII, 323–324).

Na początku spróbuję dokonać rekonstrukcji wnętrza nakreślonego przez Różewicza. W utworze przedstawione zostały trzy połączone ze sobą przestrzenie. Pierwsza z nich to „ciemny pokój”, w którym „na stole stoi kieliszek/czerwonego wina”. Mamy zatem pomieszczenie z przedmiotami charakterystycznymi dla XVII-wiecznego holenderskiego malarstwa rodzajowego czy ówczesnych martwych natur: pojawia się bowiem stół oraz kieliszek czerwonego wina. Podmiot wiersza jednak na tym nie poprzestaje. Wraz z nim stawiamy kolejny krok – pojawia się „widok przez” (*doorsien*): „przez otwarte drzwi/widzę krajobraz dzieciństwa”. Drugie pomieszczenie to kuchnia, przestrzeń kobieca, typowa dla XVII-wiecznych przedstawień³. Do trzeciego i ostatniego

³ Zob. na ten temat: W. Franits, *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge 1993; E.A. Honig, *The Space of Gender in Seven-*

przejścia nasze oko dociera wówczas, gdy „uchylają się/ w oświetlonym krajobrazie/ trzecie drzwi”. Spoglądamy więc na „ciemny pokój”, w którym widzimy otwarte drzwi prowadzące do kuchni, w kuchni zaś dostrzegamy trzecie drzwi.

Mamy zatem drugie i trzecie drzwi, więc należałoby zapytać jeszcze o pierwsze, te bowiem nie są w wierszu wskazane bezpośrednio. Jednak Różewicz podsuwa w rozmowie z Czerniawskim trop związany z XVII-wiecznym holenderskim malarstwem wnętrz, mówiąc o „wnętrzach: okienko w okienku”, o „obrazkach Pietera de Hoocha”, ale też o innych ówczesnych malarzach, w pewnym momencie pojawia się bowiem liczba mnoga: „U nich jest jeszcze podwórko albo pejzażyk” i domyślamy się, że poecie chodzi o małych mistrzów portretujących wnętrza mieszkalne, takich jak Nicolaes Maes, Samuel van Hoogstraten, Gabriel Metsu, Gerard ter Borch. Dzięki tej wskazówce możemy ustalić, gdzie znajdują się pierwsze drzwi. Otóż utożsamiamy z nimi ramę obrazu. Victor I. Stoichita w książce *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu nowej ery*, analizując płótna wspomnianych przed chwilą artystów, zajmuje się „szczególnym przypadkiem przedstawienia wnętrza, w którym «tworzącym fikcję» otworem staje się rama drzwi”⁴. Opisując słynne *Pantofle* Samuela van Hoogstratena, badacz stwierdza:

Środkowa rama – rama drzwi z pierwszego planu – dominuje w polu wyobrażenia i otwiera wąskie przejście prowadzące do drugiej ramy, za którą można w końcu dostrzec wnętrze z kilkoma przedmiotami. Otwarte drzwi tego ostatniego pokoju są widoczne dzięki pozostawionym w dziurce kluczom odcinającym się od ściany w tle. Na ścianie tej znajduje się obraz wnętrza w stylu Terborcha, w czarnej ramie, przedstawiający – jako rzeczywistość drugiego stopnia – [...] ludzką postać.

Stosunek pomiędzy wnętrzem obrazem i wnętrzem widzianym przez drzwi staje się bardziej zrozumiały, jeśli powróci się do pierwszego planu przedstawienia: **obraz Hoogstratena jako całość jest właściwie otworem drzwiowym.**

teenth-Century Dutch Painting, w: *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, red. W. Franits, Cambridge 1997, s. 187–201; M. Hollander, *Public and Private Life in the Art of Pieter de Hooch*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 2000, t. 51 (*The Art of Home in the Netherlands 1500–1800*, red. J. de Jong, B. Remakers, H. Roodenburg, F. Scholten, M. Westermann), s. 272–293; *Art and Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, red. M. Westermann, Zwolle 2001, s. 134; M. Hollander, *An Entrance for the Eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, Berkeley-Los Angeles-London 2002; P. Oczko, *Miotła i krzyż. Kultura sprzątanania w dawnej Holandii, albo historia pewnej obsesji*, Kraków 2013.

⁴ VI. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu nowej ery*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 63.

Otwarte drzwi znajdują się po prawej stronie obrazu, dostrzegalne głównie dzięki zasuwce⁵.

Konstatację Stoichity, wedle którego „obraz [...] jako całość jest właściwie otworem drzwiowym”, można z powodzeniem odnieść do skonstruowanej przez Różewicza kompozycji. Rozwiązany zostaje wówczas problem pozornego braku pierwszych drzwi, otwierających przestrzeń, do której wprowadza nas poeta. Trop związany z malarstwem holenderskim pozwala zinterpretować również obraz przywołany w drugiej części wiersza: „przez otwarte drzwi/ widzę krajobraz dzieciństwa/ kuchnię z niebieskim czajnikiem/ serce Jezusa w cierniowej koronie/ przeźroczyście cień matki”. Różewicz komplikuje malarskie aluzje, wprowadzając do wiersza słowo „krajobraz”, którego używa dwukrotnie, by określić tę samą przestrzeń. Poecie nie chodzi jednak o gatunek malarski. „Krajobraz dzieciństwa” to z jednej strony obraz konkretny, fragment świata, który przeminął, z drugiej – obraz wyobrażony, zrekonstruowany na bazie przywoływanych wspomnień. Nietrudno doszukać się Proustowskich źródeł tej wizji. Co ciekawe, wątek związany z francuskim powieściopisarzem prowadzi nas na powrót ku małym mistrzom holenderskim. Różewiczowski „krajobraz dzieciństwa” przywodzi na myśl refleksje snute przez Marcela Prousta, który w *Les Plaisirs et les Jours*, w części zatytułowanej *Tableaux de genre du souvenir (Obrazy rodzajowe wspomnień)*, pisal:

Posiadamy pewien rodzaj wspomnień, które są jak malarstwo holenderskie naszej pamięci, obrazy rodzajowe z bohaterami reprezentującymi najczęściej niski stan, uchwyconymi w zwykłym momencie życia, bez podniosłych wydarzeń, a czasem bez żadnych wydarzeń, bez nadzwyczajnej ramy, bez wzniosłości. Naturalność postaci i niewinność scenki nadają temu urok, a oddalenie powoduje, że między scenką a nami rodzi się łagodne światło, za sprawą którego skąpana jest ona w pięknie⁶.

Proust interpretuje pracę pamięci, mechanizm przywoływania wspomnień, przy pomocy czytelnych aluzji do XVII-wiecznego holenderskiego malarstwa rodzajowego. Możliwy dzięki dziełom sztuki powrót do czasów, kiedy świat nie był jeszcze „odczarowany”, jest rodzajem idealizacji przeszłości, która ukazana zostaje w „łagodnym świetle”. Także Różewiczowska wizja czasów dzieciństwa kreślona jest z właściwą dziecku naiwnością i pokorą wobec rzeczywistości. U polskiego poety mamy jednak do czynienia z pewnym załamaniem, rysą na

⁵ Tamże, s. 68 (podkr. – M.Ś.).

⁶ http://www.hs-augsburg.de/~harsch/gallica/Chronologie/20siecle/Proust/pro_pre.html (dostęp: 1 lipca 2014).

„krajobrazie”. Brzmienia w uszach „okrągła cisza” zostaje wszak zmacona przez „pianie koguta”, przywodzące na myśl epizod związany z zaparciem się Chrystusa przez Piotra Apostoła. Idylla stworzona przez Różewicza traci znamiona idylliczności za sprawą obrazów i słów łamiących ustanowiony porządek. Pojawia się bowiem „pierwszy diabeł” i „pierwszy grzech”. Kontekst, w jakim padają te słowa, każe myśleć o świecie kodyfikowanym przez ludową religijność, wypełnionym dewocjonaliami, do którego wkracza zwątpienie, grzech, diabeł...

Wiemy, że Różewicz umieścił tekst *Drzwi* w książce *Matka odchodzi*. Stało się tak nieprzypadkowo. Rekontekstualizujący zabieg pisarza nie tyle ukazuje utwór w nowym świetle, ile wzmacnia jego wymowę. I chodzi mi tu nie tylko o wizję „krajobrazu dzieciństwa”. Umieszczenie *Drzwi* w kontekście rozważań otwierających tom *Matka odchodzi* pozwala w precyzyjniejszy sposób zinterpretować niejasny obraz, który Różewicz przedstawia w zakończeniu wiersza. W szkicu *Teraz*, otwierającym zbiór *Matka odchodzi*, poeta wyznaje wszak: „Teraz, kiedy piszę te słowa spokojne uważne oczy Matki spoczywają na mnie. Patrzy na mnie z «tamtego świata» z tamtej strony w którą ja nie wierzę”⁷. W rozważaniach Różewicza powraca również „Nic”:

wiem, że moje żebracze treny pozbawione są „dobrego smaku”...
i wiem, że z rzeczy świata tego zostanie... co zostanie?!

Wielki genialny śmieszny Norwid powiedział:

Z rzeczy świata tego zostaną tylko dwie,
Dwie tylko: p o e z j a i d o b r o ć ... i więcej nic...

Wielki Don Kichocie! Zostało Nic⁸.

Forma, której użył Różewicz, rezygnując z podwójnego przeczenia: „Zostało Nic”, każe myśleć nam o korektach, jakich dokonał poeta w trakcie kolejnych redakcji wiersza *Drzwi*. Zamykające tekst „**nic**/ nie widzę” z pierwszej redakcji zmienia się w „widzę/ **nic**”, pisane najpierw małą, a następnie wielką literą: „widzę/ **Nic**”. Przedrukowując wiersz po raz ostatni w książce *Matka odchodzi*, Różewicz niewątpliwie dokonuje znaczącej zmiany finałowego dwuwiersu. Zamiast „nic/ nie widzę”, jest „widzę/ **Nic**”. Sądzę, że negatywna wymowa zakoń-

⁷ T. Różewicz, *Teraz*, w: tegoż, *Matka odchodzi*, Wrocław 2000, s. 9 [Pozostawiamy odwołanie do wydania oryginalnego, ponieważ w wydaniu zbiorowym zostały wprowadzone znaczące zmiany – przyp. red.].

⁸ Tamże, s. 12.

czenia *Drzwi* zostaje w zmieniających się wariantach nieznacznie złagodzona. Różewicz rezygnuje z, charakterystycznego dla polszczyzny, podwójnego przeczenia⁹, jakby chciał nadać nicości substancjalny charakter. Co więcej, zapisuje słowo „Nic” wielką literą – niczym nazwę własną¹⁰.

W wywiadzie udzielonym Czerniawskiemu Różewicz wspomina o tym, że za ostatnimi drzwiami, otwierającymi się w holenderskich wnętrzach, pojawia się „podwórko albo pejzażyk”. Jest zatem **coś** – nieodmknięta, nieskończona przestrzeń. O tym, że XVII-wieczne holenderskie przedstawienia wnętrz nabierają metafizycznego charakteru, dzięki otwarciu na zewnątrz, przekonuje Zbigniew Bieńkowski w eseju *W ojczyźnie przedmiotu*:

Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie często sięga po temat przestrzeni wnętrza. Wnętrze mieszkalne, wnętrze kościelne jest dla Emmanuela de Witte i dla Pietera de Hoocha tematem samoistnym. Pieter de Hooch umieszcza postać ludzką po to tylko, ażeby dać ludzkie wymiary i ludzkie proporcje przestrzeni. Patrząc na jego wnętrza, przenosimy oczy od posadzki do ścian, zatrzymujemy je na poszczególnych ceglach, na smudze światła słonecznego wchodzącego przez otwarte drzwi. **Gdy określam Pietera de Hoocha na własny użytek, nazywam go malarzem otwartych drzwi. Na każdym jego obrazie drzwi otwarte na ogród, ulicę, kanał są drzwiami dla słońca. Pieter de Hooch może najpełniej ze wszystkich Holendrów wyraża spokój, ucieszenie i harmonię świata.** Dlatego właśnie jest tak bliski moim pragnieniom i do jego obrazów, będąc w Holandii, dosłownie pielgrzymowałam. Pieter de Hooch, Nicolaes Maes, Gabriel Metsu, Terborch, Dou przyciągają spokojną pogodą i ładem życia na ziemi¹¹.

Bieńkowski określa De Hoocha „malarzem otwartych drzwi” i wyczytuje z jego obrazów idylliczną wizję rzeczywistości. Różewicz przeciwstawia holenderskiemu otwarciu na pejzażyk lub podwórko swoje „Nic”. Z tego zestawienia można wnioskować, że poeta interpretowałby holenderskie „otwarcie”, podobnie jak Bieńkowski, w kategoriach metafizycznych. Taką hipotezę

⁹ Nie wydaje mi się przekonująca hipoteza, jakoby poeta miał zmienić ostatni dwuwiers pod wpływem lektury przekładu wiersza na język angielski, w którym nie występuje podwójne przeczenie. Zob. A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 138; T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza: od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005, s. 199; M. Rabizo-Birek, dz. cyt., s. 210.

¹⁰ W dyskusji prowadzonej w trakcie sesji „Tadeusz Różewicz i obrazy” Michał Mru-galski zasugerował, że być może Różewicz z drogi całkowitego zwątpienia zbacza tutaj ku ścieżce wyznaczonej przez teologię apofatyczną.

¹¹ Z. Bieńkowski, *W ojczyźnie przedmiotu*, w: tegoż, *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Warszawa 1993, s. 68 (podkr. – M.Ś.).

zdaje się potwierdzać fragment rozważań skierowanych do Kazimierza Wyki, w którym Różewicz w niezwykle interesujący sposób tłumaczy obecność światła w „małych martwych naturach” holenderskich i w obrazach Rembrandta:

Z Twoich rzeczy wznowiłem lekturę książeczki o Makowskim... jego wypowiedzi i stosunek do małych mistrzów i Rembrandta... myślałem o tym trochę... bo przecież Rembrandt jest na pewno malarzem „duszy”, ale technikę – owo „mystyczne” światło

Il. 1. Pieter de Hooch, *Kobieta z dzieckiem w spiżarni*, ok. 1658, Rijksmuseum, Amsterdam, http://commons.wikimedia.org/wiki/Pieter_de_Hooch#mediaviewer/File:Pieter_de_Hooch_007.jpg (dostęp: 20 grudnia 2015)



Il. 2. Pieter de Hooch, *Matczyne obowiązki*, ok. 1658-1660, Rijksmuseum, Amsterdam, [http://commons.wikimedia.org/wiki/Pieter_de_hooch_moder_ontluist_haar_kind.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/Pieter_de_Hooch#mediaviewer/File:Pieter_de_hooch_moder_ontluist_haar_kind.jpg) (dostęp: 20 grudnia 2015)





Il. 3. Samuel van Hoogstraten, 1627–1678, *Pantofle*, ok. 1654-1662, Luwr, Paryż, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Samuelvan-Hoogstraten1627-1678-TheSlippers.jpg> (dostęp: 20 grudnia 2015)

mógł zobaczyć w „małych martwych naturach” choćby Claesza – **to samo światło**, które u „małego mistrza” jest na powierzchni (w kieliszku wina, w owocach, bułce), u Rembrandta poszło w głąb (czyli w duszę), światło z kieliszka czerwonego wina przeszło w ludzką twarz (postać), w ciało (w autoportretach także)... i to, co u tamtych było **małą martwą**, to u Rembrandta jest czymś **żywym** – ale **zagadnienia** techniczne były wspólne i ta „metafizyka”, tajemnicze światło Rembrandta w istocie poczęło się z tych małych światełek, które świecą na martwych naturach małych mistrzów. Tak ja te sprawy widzę. I wydaje mi się, że to Makowskiemu uciekło (*Dusza z ciała wyleciała*, I, 108–109).

Nie ulega wątpliwości, że światło, pojawiające się u mistrzów holenderskich (zarówno tych małych, jak i wielkich), ma metafizyczny potencjał. Jednak z tego rodzaju otwarciem na „tamten świat” mamy do czynienia wyłącznie u Holendrów, u Różewicza niczego nie ma albo – o czym przekonują kolejne redakcje dwuwersu zamykającego *Drzwi* – jest nic/Nic. Rację ma zatem Małgorzata Mikołajczak, gdy stwierdza: „W świecie poetyckim Różewicza [...] metafizyka obecności zastąpiona zostaje brakiem, w miejsce mistyki wchodzi teoria nicości”¹².

¹² M. Mikołajczak, *Od „Drzwi w murze” do „Wyjścia”. Tropem „metafizycznych furtek” Tadeusza Różewicza*, w: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007, s. 214.

W rozmowie z Kazimierzem Braunem Różewicz podkreśla, że w jego twórczości odniesienia do malarstwa nie są ani wyrazem zachwyty dziełami sztuki, ani próbą szczegółowego ich opisu. Poeta inspiruje się raczej „konstrukcją, destrukcją jakiegoś obrazu”¹³. W przypadku aluzji do „obrazków Pietera de Hoocha” mamy do czynienia zarówno z wyraźnym wpływem konstrukcji malarskiej reprezentacji (rama jako drzwi zapraszające do wnętrza obrazu, „pęczniejące” pomieszczenia), jak i z destrukcją holenderskiego mikroświata (obecne u Holendrów otwarcie na to, co zewnętrzne, zostaje przez poetę zanegowane). Różewicz odrzuca tym samym XVII-wieczną wizję rzeczywistości, stając przed otwartymi drzwiami, które prowadzą donikąd. Zatrzymuje się przed drzwiami do „tamtego świata”, gdyż odkrywa za nimi (w sobie) pustkę.

¹³ K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 119.

Joanna Adamowska

Tadeusz Makowski i Jerzy Nowosielski według Różewicza

”Maszyna” Różewicza

Jednym z istotnych tematów twórczości Tadeusza Różewicza są spotkania poety z innymi artystami. Zarówno spotkania rzeczywiste, będące częścią biografii autora *Niepokoju* (np. z poetami Leopoldem Staffem, Julianem Przybosiem, Czesławem Miłoszem, malarzami Jerzym Nowosielskim, Jerzym Tchórzewskim, Marią Jarema), jak i spotkania z twórcami różnych epok, odbywające się dzięki podejmowanym przez Różewicza lekturom oraz wielogodzinnym wizytom poety w muzeach i galeriach sztuki. Pytany o źródła poszczególnych fascynacji Różewicz podkreślał, że bywały one różnorodne. Zazwyczaj bezpośredni – nie erudycyjny, lecz polegający na intensywnym przeżyciu¹ – kontakt z dziełem sztuki rozbudzał zainteresowanie poety osobą malarza. Czasem do zapoznania się z artystycznymi bądź intelektualnymi dokonaniem niektórych postaci kultury prowokowały Różewicza ich niezwykle losy lub poglądy².

¹ O istocie własnego doświadczania sztuki opowiadał poeta w rozmowie z Adamem Czerniawskim: „Moje podróże zagraniczne składają się w połowie z siedzenia w galeriach sztuki przy poszczególnych obrazach. Nie napisałem na ten temat żadnych esejów [...]. Jeśli obraz nie wchodzi mi w krew, tylko wchodzi w mój zapas erudycji, on nie ma roli w moim życiu”. *Tadeusz Różewicz w rozmowie z Adamem Czerniawskim*, w: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 106.

² Tamże, s. 115.

Twórczość poety stanowi niejednokrotnie zapis tych doświadczeń – przeżyć estetycznych będących efektem kontemplacji obrazów oraz refleksji inspirowanych lekturą tekstów literackich i filozoficznych, źródeł biograficznych i opracowań naukowych. Różewicz tworzy utwory będące wielopłaszczyznowymi interpretacjami wybranych dzieł, przekonań i elementów biografii interesujących go artystów. Niekiedy teksty te zawierają również odniesienia do recepcji twórczości konkretnych autorów, sporów krytycznych i dyskusji światopoglądowych. Nadrzędny cel poety stanowi jednak nie tyle wierna rekonstrukcja, ile oryginalna kreacja poetycka. To dlatego, jak słusznie zauważa Andrzej Skrendo, Tadeusz Różewicz zawsze mówi o sztuce „w kontekście swoich własnych idei literackich”, interpretacji dzieł sztuki dokonuje „w myśl własnych przeświadczeń estetycznych”, a pojawiające się w twórczości poety nawiązania do malarstwa „stają się wyrazem ekspansji jego wizji świata”³. Wirtuozowsko wykorzystywana przez autora *Niepokoju* strategia nawiązań intertekstualnych umożliwia w tego rodzaju tekstach zarówno odtworzenie, jak i interpretację świata innego artysty dzięki zindywidualizowanemu i wartościującemu doborowi odwołań oraz ich rekontekstualizacji. Opowiadając w jednym z wywiadów o procesie powstawania *Pułapki*, Różewicz następująco scharakteryzował swoją metodę twórczą:

Moja żmudna praca polegała na odejściu od tzw. faktografii. Proces polegał na połączyciu możliwie największej ilości wiadomości: setek, a nawet tysięcy stron, a potem przepuszczeniu ich przez „moją maszynę” i... maksymalne odchodzenie od wszelkich dokumentów, listów itd. Zachowałem jedynie bardzo, bardzo nieliczne fragmenty, strzępy autentycznych listów, wypowiedzi czy dzienników. Resztę musiałem odrzucić, bo nie powstałaby sztuka. [...] Przy pisaniu muszę wiedzieć, ale muszę od tego odejść. Inaczej nic nie kreuję⁴.

Strategię tę Różewicz stosuje również w prozie i poezji, nie tylko w odniesieniu do pisarzy. Znakomitymi przykładami, ukazującymi istotę działania

³ A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 244–245. Problem Różewiczowskich intertekstualnych portretów wybitnych postaci kultury omawiają m.in. Z. Majchrowski, „*Poezja jak otwarta rana*” (*Czytając Różewicza*), Warszawa 1993; R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999; A. Ubertowska, *Tadeusz Różewicz i literatura niemiecka*, Kraków 2001; A. Skrendo, *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005; S. Wysłouch, *Dwa spotkania z Rubensem. Różewicz i Szymborska*, „*Polonistyka*” 2007, nr 6; J. Dudek, *Granice wyobraźni, granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*, Kraków 2008; J. Adamowska, *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012.

⁴ *Co się dzieje w Pułapce. Z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Maria Dębicz*, w: *Wbrew sobie*, dz. cyt., s. 207.

Różewiczowskiej „maszyny”, są dwa teksty dedykowane malarzom: *Kopytka* poświęcone Tadeuszowi Makowskiemu oraz *Sen Jana* napisany dla Jerzego Nowosielskiego. Utwory te stanowią hermeneutyczne wyzwanie. Uchwycenie ich nieoczywistych, lecz istotnych sensów jest bowiem możliwe dopiero dzięki deszyfracji ukrytych aluzji i nie zawsze sygnalizowanych nawiązań do owych „setek, a nawet tysięcy” przeczytanych przez Różewicza stron, odbytych rozmów i obejrzanych dzieł sztuki.

Makowski

Wiersz *Kopytka*, uznany przez Sewerynę Wysłouch za wirtuozowski popis Różewicza w zakresie poetyckiej interpretacji obrazu, został szczegółowo omówiony przez Roberta Cieślaka⁵. Poniższe uwagi stanowią rodzaj dopowiedzenia, rozwinięcia tez badacza w kontekście stosowanej przez Różewicza praktyki autorskiej ingerencji w ogłoszone wcześniej drukiem utwory.

Kopytka zostały opublikowane w 1957 roku w tomiku *Poemat otwarty*. Oto pierwotna wersja tekstu:

Pamięci zmarłego we Francji
malarza Tadeusza Makowskiego

Czyje to kopytka
Czyje to kopytka
komu szyje buty
na tych kopytkach
stary szewc

na niebieskich aniołom
na złotych pszczołom
na czarnych kominiarzom
na czerwonych katom

wrósł w stołek
jak huba w dąb
pod stołkiem
ni to butelka ni aniołek
szyjką świeci

⁵ S. Wysłouch, *O malarstwie literatury*, w tejże, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 75–94; R. Cieślak, dz. cyt., s. 99–108.

pociągnie łyk
kopytka z miejsca ruszają

pociągnie drugi
kopytka do drzwi pukają

pociągnie trzeci
pełno tu ptaków i dzieci

za dziećmi biega
umarły wnuk

kopytka gasną
po dwa po trzy

lecą drewniane łyżki
stuk stuk⁶.

W kolejnych edycjach wierszy zebranych Różewicz konsekwentnie usuwa końcowy fragment o zmarłym wnuku i zamyka utwór wersem „pełno tu ptaków i dzieci”. Operacja ta istotnie modyfikuje sensy wiersza i sprawia, że mamy w rzeczywistości do czynienia z dwoma różnymi tekstami o Makowskim, z dwiema różnymi poetyckimi interpretacjami twórczości malarza.

Dzięki licznym nawiązaniom meta- oraz intertekstualnym identyfikacja opisywanego w wierszu obrazu nie przysparza trudności. Nazwisko twórcy zostaje przywołane w dedykacji, natomiast dokonana w utworze werbalizacja świata przedstawionego obrazu jednoznacznie wskazuje na konkretne dzieło, którym jest namalowany w 1930 roku *Le Sabotier*. W końcowej części wiersza Różewicz wprowadza charakterystyczne dla twórczości Makowskiego motyw ptaków i dzieci, niepojawiające się bezpośrednio na opisywanym obrazie, co wskazuje, że tekst stanowi również próbę syntetycznego ujęcia twórczości malarza. Za pomocą tychże motywów poeta buduje anegdotę, dokonuje ożywienia i udratyzowania malarskiego świata przedstawionego. Wiersz przyjmuje formę opisu aktu percepcji – podmiot tekstu stawia pytania dotyczące treści obrazu („Czyje to kopytka”) i dokonuje interpretacji poszczególnych jego elementów. Kolory wiszących na ścianie, zahaczonych o drut sabotów oraz od-

⁶ T. Różewicz, *Poemat otwarty*, Warszawa 1957, s. 32–33. Pierwotną wersję tekstu w odniesieniu do ustaleń Cieślaka interpretuje A. Gleń w artykule *Ekfrazja i przedmiot poetycki w poezji Tadeusza Różewicza*, „Kresy” 2008, nr 73–74, s. 100–101. [Cytat pochodzi z tomu oryginalnego, ponieważ w wydaniu zbiorowym jego wersja znacznie się różni. Por. VIII, 44 – przyp. red.].

powiadających im szewskich kopytek odnosi do tradycyjnej symboliki barw i przypisuje kojarzonym z nimi postaciom aniołów (błękit), pszczoł (złoto) oraz grupom zawodowym: kominiarzom (czern) i katom (czerwień). Snuje domysły na temat niebieskawosrebrzystej, świetlistej plamy barwnej w dole obrazu („pod stołkiem/ ni to butelka ni aniołek/ szyjką świeci”), którą ostatecznie postrzega w zgodzie z popularnym frazeologizmem i potocznym przekonaniem o charakteryzującej szewców skłonności do nadmiernego spożywania trunków wysokokowych. Wprowadzona przez poetę (a zauważona przez Roberta Cieślaka⁷) zmiana – bohaterem utworu jest „stary szewc”, a nie namalowany przez Makowskiego „rzeźbiarz sabotów” – to próba odniesienia treści malarskiego przedstawienia do polskich realiów, motywowana zapewne chęcią wykorzystania potencjału semantycznego frazeologizmów związanych w polszczyźnie z szewstwem. Zastąpienie obcego kulturze polskiej „sabotiera” bardziej swoim „szewcem” pozwoliło Różewiczowi adekwatnie, zrozumiale w polskich warunkach nawiązać do idei cyklu obrazów Makowskiego przedstawiających „typy ludzkie”: piekarza, rybaka, strzelca, skąpca i właśnie „rzeźbiarza sabotów”⁸. Implikowane frazeologicznie pijaństwo jako, zdawałoby się, konieczny element charakterystyki typowego szewca staje się w *Kopytkach* jednak przede wszystkim pretekstem do opowiedzenia anegdoty indywidualizującej bohatera obrazu i zarazem zmieniającej tonację uczuciową utworu. Różewiczowski szewc pije nie dlatego, że jest typowym szewcem, lecz dlatego, że rozpacza po śmierci wnuka. Wspomnienie osobistej tragedii odbiera mu radość z życia i wykonywanej pracy (kopytka gasną/ po dwa po trzy; lecą drewniane ły/ stuk stuk). W ten, nieco sentymentalny sposób Różewicz wprowadza do wiersza ów „pierwiastek ludzki”, którego wyrażenie Makowski uważał za swoje podstawowe, artystyczne zadanie. Wydaje się, że oprócz stereotypowego wyobrażenia na temat szewskiego pijaństwa oraz jasnej plamy barwnej pod stołkiem sabotiera istotną inspiracją Różewiczowskiej anegdoty był również kształt zawieszonych na ścianie sabotów. Wśród badaczy dzieła Makowskiego budziły one najrozmaitsze skojarzenia, porównywano je między innymi do ptaków, koralu i nut na pięciolinii⁹. Różewicz zdaje się widzieć w nich i w odpowiadających im szewskich kopytkach kształt ły, wokół tego skojarzenia buduje swoją opowieść. Tytułowe „kopytka” nabierają dodatkowego sensu – oprócz narzędzi służących do montażu obuwia oznaczać mogą one także

⁷ R. Cieślak, dz. cyt., s. 101–102.

⁸ Por. W. Jaworska, *Tadeusz Makowski. Życie i twórczość*, Wrocław 1964, s. 273–288.

⁹ K. Czerni, A. Szczerski, *Tadeusz Makowski, „Wielcy malarze”* b.d., nr 97, s. 24; W. Jaworska, *Tadeusz Makowski. Polski malarz w Paryżu*, Wrocław 1976, s. 61.

hałasujące w pracowni starego szewca drobne stopy dziecka. W zakończeniu wiersza poeta przekształca ów efekt dźwiękowy – zamiast radosnej dziecięcej „galopady” i odgłosów pracy szewskiego warsztatu słyszymy stukot drewnianych łez sabotiera (efekty onomatopieczne w wersach: „po dwa po trzy”; „stuk stuk”). Epitet „drewniane” w równym stopniu odnosi się tu do malarskiego sposobu przedstawienia postaci szewca (a także do innych, zgeometryzowanych kubistycznie bohaterów płócien Makowskiego), jak i do metaforycznie ukazanego żalu starca.

Swoją fabularyzowaną interpretację obrazu Makowskiego poeta konstruuje za pomocą środków językowych odwołujących się do różnych doświadczeń zmysłowych: wzrokowych i słuchowych. Poszukuje również językowych ekwiwalentów stylu, poetyki oraz kategorii estetycznych charakterystycznych dla malarstwa Makowskiego. Baśniowość i specyficzna ludowość tego świata w wierszu Różewicza uwidaczniają się zarówno na poziomie znaczeń (elementy fantastyki: szycie butów aniołom i pszczołom, kopytka samodzielnie ruszające z miejsca, magiczna moc powtórnego trzykrotnie gestu), jak i formy utworu, jego organizacji (muzyczność tekstu uzyskana dzięki rytmicznej fragmentacji wiersza, wprowadzenie dokładnych rymów, paralelizmów i anafory).

W kolejnych edycjach poezji zebranych poeta systematycznie zamieszcza jednak skróconą wersję utworu, która, co postaram się wykazać, jest już zupełnie innym tekstem. Usunięcie końcowego fragmentu wprowadzającego anegdotę istotnie wpłynęło bowiem na sensy utworu, uruchomiło odmienne konteksty lektury.

Co mogło skłonić poetę do zmiany zakończenia? Być może przyczyniła się do tego krytyczna opinia Kazimierza Wyki na temat dokonywanych przez poetów literackich interpretacji obrazów Makowskiego. Według autora *Życia na niby* stworzony przez malarza system znaków ikonicznych nie tyle odsyła do rzeczywistości, lecz do wewnętrznego – emocjonalnego, moralnego i intelektualnego – świata twórcy¹⁰:

Sądzę, że tutaj rozpościera się jedna z najdonioślejszych perspektyw malarstwa Makowskiego – przekonuje Wyka – Perspektywa bynajmniej niełatwa do przyjęcia. Wszelka bowiem próba podjęcia czy naśladownictwa jego znaków i ich powiązania w szczególnie alfabet, właściwy temu twórcy, to maniera, to zaułek. Podejmowane przez niektórych poetów przekłady owego alfabetu na normalne związki psychologiczne równie bywają nieznośne, co opowiadanie muzyki „własnymi słowy”¹¹.

¹⁰ K. Wyka, *Makowski*, Kraków 1963, s. 55.

¹¹ Tamże, s. 56.

Trudno powiedzieć, czy Wyka miał na myśli właśnie tekst Różewicza. W 1956 roku ukazał się wiersz Jerzego Harasymowicza, zatytułowany *Sztuka Makowskiego* (otwierał tomik *Cuda*), a w 1959 roku Jerzy Ficowski wydał tom wierszy *Makowskie bajki*, zawierający poetyckie interpretacje wielu dzieł malarza, między innymi także obrazu *Le Sabotier*.

Tadeusz Różewicz był z Kazimierzem Wyką zaprzyjaźniony i doskonale znał jego rozprawę na temat Makowskiego. W szkicu *Dusza z ciała wyleciała*, napisanym po śmierci profesora, poeta cytuje swoje niewysłane do „Drogiego Kazimierza” listy. W jednym z nich, pochodzącym z 13 sierpnia 1973 roku, wspomina, że wznowił lekturę „książeczki o Makowskim”, co skłoniło go do ponownego rozważenia wypowiedzi malarza na temat Rembrandta i małych mistrzów holenderskich¹². Uwagi te świadczą o pogłębionej lekturze nie tylko opracowania Wyki, ale też innych źródeł dotyczących twórczości Makowskiego.

Nie bez znaczenia wydaje się również dynamiczny rozwój recepcji dzieł malarza po roku 1956. Tadeusz Różewicz opublikował *Poemat otwarty* w 1957 roku. Począwszy właśnie od roku 1957 lawinowo wzrastać zaczęła liczba publikacji o Makowskim. Ukazały się drukiem fragmenty odnalezionego *Pamiętnika* artysty (całość wydano w 1961 roku), opublikowane zostały liczne artykuły w prasie naukowej i popularnej, a także obszerne monografie Makowskiego autorstwa niestrudzonej badaczki życia i twórczości malarza – Władysławy Jaworskiej, wydane kolejno w 1964 i 1976 roku. W 1960 roku w Muzeum Narodowym odbyła się retrospektywna wystawa obrazów artysty. Zrealizowano kilka filmów dokumentalnych o malarzu: wymienić tu należy Konrada Nałęckiego *Ptaki w klatce* z 1957 roku oraz tego samego reżysera *Pamiętnik Tadeusza Makowskiego* z Janem Englertem w roli głównej z 1973 roku. Jest wielce prawdopodobne, że szeroko komentowana w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych twórczość Makowskiego mogła stanowić również temat rozmów poety z bratem Stanisławem, reżyserem filmowym, zaprzyjaźnionymi malarzami Jerzym Tchórzewskim i Jerzym Nowosielskim oraz krytykiem i historykiem sztuki Mieczysławem Porębskim. Zarówno udostępnienie nowych źródeł, jak i wzmożone zainteresowanie środowisk naukowych oraz twórczych osobą i dziełem malarza z pewnością zostały przez poetę zauważone. Być może właśnie za sprawą kolejnych lektur Różewicz postanowił zrewidować własną interpretację twórczości Makowskiego, inaczej rozłożyć akcenty. Z pewnością usunięcie psychologizującej anegdoty pozwoliło poecie uniknąć sentymentalizmu. Jej brak sprawia, że właściwym tematem wiersza jest nie wymyślona i dopisana do obrazu historia, lecz sam świat przedstawi-

¹² T. Różewicz, *Proza 3*, Wrocław 2004, s. 108–109.

ny malarstwa Makowskiego ujęty w ścisłym powiązaniu z biografią artysty. Pozbawione wyjaśniającego komentarza poety *Kopytka* stają się takim wierszem o obrazie, którego czytelnik musi – wedle określenia Seweryny Wysłouch – stać się „koneserem, znać przedmiot odwołań, wiedzieć, o czym mowa”¹³. Bohaterem tekstu nie jest już tylko rozpaczący po stracie wnuka stary szewc, ułożony przez Różewicza z postacią ukazaną na płótnie Makowskiego (dotąd na tej konstatacji można było poprzestać). Swoje znaczenie zmienia dedykacja, która nie tylko wskazuje autora opisywanego obrazu, lecz także odsyła do niezbędnej w procesie rekonstrukcji sensów utworu wiedzy o biografii malarza. Wybrane przez poetę poszczególne elementy świata przedstawionego obrazu *Le Sabotier* przywoływane w wierszu, charakterystyczne motywy malarstwa Makowskiego analizowane w kontekście źródeł biograficznych i świadectw recepcji jego dzieł tworzą w istocie opowieść o życiu i filozofii twórczej malarza.

Różewiczowski *sabotier* to *porte parole* Makowskiego i zarazem figura artysty bezgranicznie oddanego swojemu powołaniu. Tak pojmował swojego bohatera Makowski nazywając go w *Pamiętniku* „rzeźbiarzem sabotów” (a więc artystą), który „siedzi w pracowni otoczony owocami swej pracy”¹⁴. Tak również postrzegany był Makowski jako twórca. Nino Frank, opisując wytrwałę, wieloletnie wysiłki malarza dążącego do odkrycia indywidualnego wyrazu artystycznego, pisze o zadziwiającej skromności „namiętnego pracownika, który formuje skrupulatnie swe oblicze bez żalu porzucając wszystko, co nie należy już do jego aktualnego pejzażu psychicznego”¹⁵. Różewiczowskie porównanie „wrosł w stołek jak huba w dąb” nie tylko odzwierciedla językowo malarskie przedstawienie konturu ciała sabotiera powtórzonego półkolistą w linii taboretu, lecz także obrazuje wytrwałość i upór bohatera tekstu. Te cechy miały również charakteryzować Makowskiego, który mimo niezwykle trudnych warunków życiowych całkowicie poświęcał się malarstwu. Feliks Antoniak wspominał:

Jego pracownia znajdowała się w podwórzu na poddaszu z widocznym wewnątrz belkowaniem, bardzo obszerna i malownicza, ale też w zimie niemożliwie zimna. Makowski skonstruował sobie z listew i papieru rysunkowego naciągniętego na ramy rodzaj osobnego pokoiku, w którym mieścił się tapczan, stolik i piecyk i tam spędzał wieczory i noce w możliwej temperaturze. [...] Ślęczał w pracowni niby zakonnik. Nigdy nie mogłem wyciągnąć go do kawiarni [...]¹⁶.

¹³ S. Wysłouch, *O malarskości literatury*, dz. cyt., s. 86.

¹⁴ T. Makowski, *Pamiętnik*, oprac. W. Jaworska, Kraków 2003, s. 258 (zapis z 5 października 1930).

¹⁵ W. Jaworska, *Tadeusz Makowski. Polski malarz w Paryżu*, dz. cyt., s. 117.

¹⁶ Tamże, s. 87.

Według relacji Nino Franka ściany pracowni Makowskiego, oprócz kilku szkiców, zdobiły wycięte z jakiejś książki aforyzmy Marka Aureliusza, których sens zawierał się w zdaniu: „Znoś, znoś wszystko – a zwyciężysz”¹⁷.

O konieczności bezwzględnej podporządkowania życia sztuce, istotnej wartości takiej postawy oraz swojej miłości do malarstwa Makowski pisał wielokrotnie do przyjaciół¹⁸. W liście do Ludwika Winnickiego z 10 października 1922 roku następująco motywował swoją decyzję pozostania na stałe w Paryżu:

[...] sztuka której życie poświęciłem, wymaga często ofiar z rzeczy niekiedy miłych w życiu i poświęcenia się zupełnego. Aby dojść do wyżyn, jeżeli nie do szczytu, potrzeba życie całe studiować, rozwijać się i udoskonalać. Możliwe to jest jedynie w wielkim środowisku, gdzie sztuka kwitnie naprawdę i gdzie wymagania są wielkie. Dlatego siedzę w Paryżu, korzystając z jednej strony z muzeów, z drugiej zaś z otoczenia, w którym zasypiać nie można ani na chwilę¹⁹.

Artysta jest, według Makowskiego, skazany na skrajną samotność²⁰. Stanowi ona nieodzowny warunek pracy twórczej, bywa zarówno źródłem radości, jak i ciężarem – ceną, jaką twórca musi zapłacić za artystyczne spełnienie. W *Pamiętniku* Makowski często rozważa tę dwoistość. W jednym z listów

¹⁷ Tamże, s. 116.

¹⁸ Np. Makowski do Henriette Bauguion 8 lipca 1930: „Sztuka jest trudna, jej urok nieprzenikniony. Oddanie, którego wymaga, powinno być dobrowolne i spontaniczne, ponieważ nie można, w gruncie rzeczy, oczekiwać tu nagrody”. Makowski do Clotilde Cariou 8 maja 1932: „Dokąd «dochodzi się» uprawiając malarstwo czy pisząc wiersze, jeśli się lubi to robić [...]? W sztuce dochodzi się wtedy, gdy zrobiło się piękną rzecz. Po to nie potrzeba rozpychać się łokciami. Prawie wszyscy dobrzy poeci czy malarze byli zapoznani. Degas mówił: «za moich czasów nie dochodziło się do niczego». Jest to rzecz, o którą artyści nie powinni się troszczyć. Robi się jakąś piękną rzecz, ponieważ wewnętrzna siła do tego popycha, ponieważ czuje się konieczność jej robienia, a może i dlatego, bo widzi się marność wszystkiego innego. [...] Jeżeli «dojść» oznacza «sprzedać swój towar» – jest bardzo wielu złych malarzy, którzy «dochodzą». Sława to puste słowo, nagroda dość krucha za dobrą pracę. [...] sztuka jest pod tym względem dumniejsza, a zadowolenie przychodzi samo z siebie. Jest to jedyna prawdziwa nagroda”. Tamże, s. 121, 132–133.

¹⁹ Tamże, s. 99.

²⁰ Makowski do Clotilde Cariou 22 maja 1931: „Gdy przekroczyło się próg twórczości, zostaje się samotnym, ma się mało bliskich. I wtedy trzeba być dostatecznie dzielny, żeby udźwignąć tę samotność. Ale wszystko to nie jest nadludzkie, jest to konsekwencja ciągłego wysiłku i cierpliwej pracy, a może też trochę dobrze nagromadzonej woli. No, ale jak robić inaczej, jeśli się ma coś do powiedzenia?”. Makowski do Clotilde Cariou sierpień 1931: „Samotność jest mi konieczna do pracy [...]”. Makowski do Henriette Bauguion 25 sierpnia 1932: „[...] żeby dobrze pracować, trzeba być samotnym”. Tamże, s. 126, 129, 135.

daje również wyraz przeświadczeniu, że działalność artystyczna bywa formą ucieczki. „Należy malować i zapomnieć o wszystkim. Ale w każdej artystycznej pasji kryje się często jakieś «inne» szczęście utracone” – pisze²¹.

Paradoksalnie, według Makowskiego, jedynie sztuka daje artyście szansę wykroczenia poza absolutne osamotnienie – otoczony własnymi dziełami twórca może być mimo wszystko szczęśliwy. O swoich obrazach eksponowanych poza pracownią Makowski pisał 7 lutego 1927 roku: „Wystawa potrwa dwa tygodnie, moje dzieci są między ludźmi, pozostawione własnemu losowi. Te, które wrócą do pracowni, odnajdą moją dawną tkliwość i zapełnią pustkę, jaka mnie w tej chwili otacza”²².

Wydaje się, że Makowski miał na myśli zarówno wszelkie wysłane na wystawę obrazy, jak i te będące portretami konkretnych dzieci, z którymi łączyły go serdeczne relacje. Bliscy znajomi malarza zgodnie podkreślali, że był on zawsze otoczony dziećmi, szczególnie na wsi, i że w niezwykle sposób potrafił z nimi rozmawiać.

Kochany Makowski – wspominał Edouard Goerg – przychodził zawsze z jakąś drobnostką, przeznaczoną dla któregoś z naszych dzieci – czy to była przez niego zrobiona skrzyneczka, pudełko, czy nawet arkusik papieru. Makowski nie był bogaty w dobra tego świata, ale uroczy sposób ofiarowywania sprawiał, że skromny podarek nabierał niezwyklej wartości²³.

Dokonana przez Makowskiego malarska transpozycja świata dziecięcej wyobraźni nie jest więc po prostu zagadnieniem artystycznym, dominującym tematem twórczości malarza. Stanowi ona również wyraz sfery głęboko osobistej, formę emocjonalnej sublimacji²⁴.

Podobnie istotne znaczenie ma przywołany przez Różewicza motyw ptaków. Tak jak temat dziecięcy ma on swoje źródło w egzystencjalnym konkretności, realnym doświadczeniu malarza opisanym przez niego w *Pamiętniku*:

Mieszkam już w nowej pracowni. – notował artysta w 1914 roku – Wiele czasu straciłem, by się urządzić. Jest obszernie i miło. Wiele miejsca do pracy. [...] pod powałą belki drewniane, podparte po bokach jak w naszych stodołach wiejskich. [...] W dachu

²¹ Tamże, s. 129.

²² T. Makowski, dz. cyt., s. 252.

²³ W. Jaworska, *Tadeusz Makowski. Polski malarz w Paryżu*, dz. cyt., s.111, 113.

²⁴ Róża Aleksandrowicz wspominała: „Lubił bardzo dzieci, które tak często malował i kiedyś zadałam mu nawet w związku z tym pytanie, dlaczego nie zakłada własnej rodziny, na co mi odpowiedział, że nie stać go na to, co, zdaje się, było prawdą [...]”. W. Jaworska, *Tadeusz Makowski. Polski malarz w Paryżu*, dz. cyt., s. 120–121.

ponad głową gnieźdzą się ptaki. Słyszę szczebioty ich piskląt. Jest mi tu dobrze. Samotność mniej mi ciąży chwilami²⁵.

W kontekście przywołanych wspomnień i wypowiedzi pojawiająca się w wierszu Różewicza (lecz nieobecna na obrazie Makowskiego) butelka wódki to nie tylko typowy szewski atrybut. Nie tylko żartobliwe nawiązanie do znanego frazeologizmu, stanowiące realizację postulatu formułowanego przez malarza w listach do parających się sztuką znajomych, by malowali/pisali „wesoło”, wywoływali uśmiech własny i odbiorcy²⁶. To również – nieco trywialny może, ale tym samym świadczący o autoironii poety – symboliczny obraz twórczego zapamiętania, upojenia sztuką będącą lekarstwem na owo „inne szczęście utracone”.

Nowosielski

Cennym źródłem wiedzy o relacjach Tadeusza Różewicza i Jerzego Nowosielskiego jest opublikowana w 2009 roku korespondencja obydwu twórców²⁷. Opracowany przez Krystynę Czerni tom uzupełniony został także o inne wypowiedzi poety i malarza oraz wiersze dedykowane Zofii i Jerzemu Nowosielskim. Chociaż nie wszystkie listy zostały udostępnione czytelnikom (niektórych nie udało się odnaleźć, autoryzacji nie uzyskały także najbardziej dramatyczne fragmenty korespondencji dotyczące alkoholizmu Nowosielskiego), zbierająca różne świadectwa publikacja ukazuje wiele aspektów toczącego się między artystami dialogu. Układ książki pozwala również dostrzec, iż dialog ten niewolny był od spięć, niekonsekwencji i przemilczeń. Jak podkreśla Andrzej Skrendo, lektura samej tylko korespondencji mogłaby nie dawać o istniejących między twórcami rozdźwiękach właściwego wyobrażenia i skłaniać do interpretacyjnych uproszczeń²⁸. Skrendo jest autorem jednego z najbardziej wyczerpujących omówień *Korespondencji*. Badacz szczegółowo zanalizował zawartość listów, scharakteryzował spory, jakie toczyli Różewicz i Nowosielski o Bacona i *Białe małżeństwo*, porównał stosunek obydwu artystów do problemów, takich jak między innymi doświadczenie wojny (Holocaustu,

²⁵ T. Makowski, dz. cyt., s. 88.

²⁶ W. Jaworska, *Tadeusz Makowski. Polski malarz w Paryżu*, dz. cyt., s. 135.

²⁷ T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, *Korespondencja*, wstęp i oprac. K. Czerni, Kraków 2009.

²⁸ A. Skrendo, „Widokówki i podobizny różnych lemurów”: *Różewicz i Nowosielski*, w: tegoż, *Przedem Różewicz*, Warszawa 2012, s. 181.

Oświęcimia), możliwość tworzenia współczesnej ikony oraz poezji, kwestie „realizmu poetyckiego” Różewicza i „realizmu eschatologicznego” Nowosielskiego, a także prezentowane przez obydwu twórców sposoby rozumienia zagadnień metafizycznych, etycznych i estetycznych²⁹. Skrendo zwrócił również uwagę na znaczące sprzeczności, jakimi nacechowany był stosunek Różewicza do osoby i dzieła Nowosielskiego. Co uderzające – poeta deklarował w listach i w opublikowanej rozmowie z Nowosielskim swój podziw, szacunek i miłość do malarza, nazywał go „Bratem”, „świętym starcem”, „prorokiem”, „opiekunem duchownym i przewodnikiem po ziemskim padole”³⁰, jednak zapytany przez zaintrygowaną tymi określeniami Krystynę Czerni o treść owych przełomowych „rekolekcji” u Nowosielskiego odmówił szczegółowej odpowiedzi:

[...] znamy się ponad sześćdziesiąt lat. Często u nich nocowałem, przemieszkiwałem po kilka dni, przegadywaliśmy całe wieczory, czasem całe noce – nie tylko o obrazach, jego erudycja dotyczyła wielu obszarów. Rozmowy były o sztuce, religii, Bogu, ale na ten temat nie będę mówił... W każdym razie przypadliśmy sobie do serca³¹.

Indagowany ponownie w tej samej rozmowie żartobliwie zbył pytanie, a następnie zasłonił się niepamięcią:

Rekolekcje u Jurka... to raczej on do mnie powinien jeździć, ja prowadziłem bardziej powściągliwy tryb życia, a ci malarze... [...]. Wie Pani, tych rozmów z Jurkiem już tak dokładnie nie pamiętam. Ja nic nie notowałem, on nie notował i tak to było. Ciągnęło się czasem długo, długo w noc, słuchało się jakiejś muzyki. To były normalne rozmowy o życiu, o wszelkich aspektach życia – od erotyzmu począwszy, poprzez teologię, zbawienie³².

Dodatkowo niejasność tę potęgują wyraźne sygnały dystansu Różewicza wobec tradycji religijno-filozoficznej Nowosielskiego oraz kwestii niezwykle dla malarza-teologa istotnych, takich jak teorie na temat związków malarstwa abstrakcyjnego z istnieniem bytów subtelnych, kenozy anielskiej czy też eschatologicznego przeznaczenia sztuki³³. W jakim sensie więc Różewicz mógł

²⁹ Tamże, s. 168–196.

³⁰ T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, dz. cyt., s. 181, 183, 223–224, 249, 292, 308, 475; A. Skrendo, „Widokówki i podobizny różnych lemurów”, dz. cyt., s. 174–175.

³¹ „Piękno jest okrutne...” z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Czerni, w: T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, dz. cyt., s. 409.

³² Tamże, s. 425.

³³ Tamże, s. 428. Akcenty polemiczne wobec teologicznych hipotez Nowosielskiego zawierają wiersze Różewicza dedykowane malarzowi: *Domowe ćwiczenia na temat aniołów*, *Świniobicie*, *** *rano myślałem o tobie...* oraz *Notatki dla Nowosielskiego*. Por. T. Różewicz,

widzieć w Nowosielskim duchowego przewodnika (bo raczej na pewno nie mamy tu do czynienia z kurtuazyjnymi deklaracjami)? Według Skrendyczołobitność autora *Niepokoju* względem Nowosielskiego wynikała z przekonania, iż „malarz posiada coś, czego brakuje poecie – «metodę» dotykania sfery metafizycznej”³⁴. 19 kwietnia 1974 roku Różewicz napisał: „namalowałeś piękną twarz Chrystusa – i ja nieszczęśliwy, pomyślałem sobie, że produkuję obrzydliwe śmieci, diabelskie jakieś «farfocle»”³⁵. Zdając Nowosielskiemu relację z realizacji jego postulatów „współzycia z obrazami” (a nie mówienia o nich), poeta deklarował: „Twój obrazek zamieszkał we mnie... i zamienił się w ogromny obraz, prawie w panoramę raclawicką (bez żołnierzy, naczelnika, armat, koni, Bartosza itd.), naprawdę wolę te kilka naczyń – sama metafizyka...”³⁶.

Odpowiedzi na pytanie, jak właściwie Różewicz postrzegał Nowosielskiego, jakie aspekty postawy intelektualnej, twórczej i duchowej malarza szczególnie go frapowały, wydaje się również skrywać wiersz *Sen Jana* – najbardziej enigmatyczny utwór w korpusie dedykowanych malarzowi tekstów. Wiersz ów można uznać – jak uczynił to swego czasu Wojciech Kruszewski – za intrygujący poetycki apokryf, dopisany przez Różewicza do fragmentu Ewangelii według św. Jana (J 13, 23)³⁷. Podjęta przez lublińskiego badacza próba odczytania sensów wiersza dowodzi, że egzegeza utworu nastęrcza wiele trudności. Dzieje się tak co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, tekst jest zbud-

Z. i J. Nowosielscy, dz. cyt., s. 51, 256, 429–430, 441–453; A. Skrendo, „Widokówki i podobizny różnych lemurów”, dz. cyt., s. 175–196.

³⁴ A. Skrendo, „Widokówki i podobizny różnych lemurów”, dz. cyt., s. 175.

³⁵ T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, dz. cyt., s. 208.

³⁶ Tamże, s. 327. W rozmowie z Tadeuszem Różewiczem Nowosielski tłumaczył: „Są takie stadia obcowania ze sztuką, kiedy dominuje ciekawość intelektualna. Ciekawość dyskursywna. Jak to jest zrobione? Po co to jest zrobione? Czemu? A jakie są reguły? Jakie uwarunkowania? To jest stadium – powiedziałbym – zadawania pytań. A obrazom nie trzeba zadawać pytań. Z obrazami trzeba współżyć. Trzeba się z nimi w jakimś sensie identyfikować. Trzeba wchodzić w środek obrazu. Bez rezonerstwa, bez zbędnej, intelektualnej, dyskursywnej ciekawości. Bo to wszystko są bariery. Ale to wszystko jest już bardzo bliskie mistyki. [...] malarstwo na pewno jest jakimś rodzajem jogi. Jeśli jest rzeczywiście malarstwem, a nie udawaniem malarstwa, to jest działaniem, że tak powiem, na poziomie doświadczenia mistycznego”. Tamże, s. 476. Najprawdopodobniej zapisem owego „przebywania z obrazem” i „w obrazie” jest wiersz *** *Jeszcze we śnie...* Por. tamże, s. 418, 420, 440. O znaczeniu „milczenia przed obrazem” i własnej niechęci do komentowania malarstwa Różewicz pisał w *Notatkach dla Nowosielskiego*; wagę tych kwestii podkreślił również w swojej rozmowie z malarzem. Por. tamże, s. 444–445, 475–478.

³⁷ W. Kruszewski, *Deus desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Lublin 2005, s. 144–147.

wany z szeregu metaforycznie nacechowanych słów/obrazów (takich jak np. sen, drzewo, owoc, przebudzenie, ręka lewa, łono) mających w tradycji biblijnej (i nie tylko) niezwykle bogatą, złożoną, niekiedy sprzeczną symbolikę³⁸. Po drugie, klucz interpretacyjny, jaki mogłaby stanowić dedykacja dla Jerzego Nowosielskiego, również jest, a raczej do momentu publikacji wiersza w tomie *Korespondencji* był niepewny, ponieważ nie we wszystkich wydaniach poezji Różewicza dedykacja ta pojawia się. Nie wiadomo również, czy niekonsekwencja owa jest wynikiem decyzji poety czy też ingerencji kolejnych edytorów poezji Różewicza. Prawdopodobnie właśnie dlatego Kruszewski, rzetelnie relacjonując problemy ze sformułowaniem hipotezy interpretacyjnej, poprzestaje na konstatacji, że *Sen Jana* stanowi „wyznani[e] wiary dość trudno wytłumaczaln[e]”, i nie rozwija swojej trafnej intuicji, że myśl Nowosielskiego może jednak mieć istotne znaczenie dla wykładni wiersza³⁹. Przedrukowanie utworu w opublikowanej w 2009 roku *Korespondencji* (książka Kruszewskiego ukazała się w roku 2005) oraz ostateczne przywrócenie dedykacji to gesty Różewicza, które nie tylko usprawiedliwiają, lecz wręcz stwarzają konieczność uwzględnienia w działaniach interpretacyjnych kontekstu „nowosielskiego”, bowiem za sprawą tych zabiegów nazwisko malarza staje się jednym z wykładników intertekstualności wiersza⁴⁰. Co więcej, właśnie odczytanie *Snu Jana* w odniesieniu do myśli teologicznej Nowosielskiego oraz jego dialogu z Różewiczem sprawia, że pozornie rozproszone, hermetyczne sensory utworu zostają w pewien sposób uporządkowane i rozjaśnione.

Zanim jednak omówię bliżej pojawiające się w wierszu aluzje do refleksji Nowosielskiego, przyjrzyjmy się fragmentom tekstu sprawiającym szczególne trudności interpretacyjne. Pytania, do postawienia których prowokuje lektura utworu, brzmią: Co właściwie, według Różewicza, śniło się Janowi? Jaki jest sens objawienia, którego doznał apostoł, spoczywając na sercu Mistrza? Treść wizji tworzą dwa elementy: doświadczenie tajemniczej bliskości łączącej ucznia umiłowanego z uczniem-zdrajcą oraz zadziwiająca konstatacja o podobieństwie miłości i nienawiści do „lewej ręki spoczywającej na łonie”. Dają się one w pewnym stopniu wyjaśnić w kontekście wybranych przedstawień ikonograficznych Ostatniej Wieczerzy. Sytuacja liryczna, z jaką mamy do czynienia

³⁸ Por. stosowne hasła w np.: M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989; D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.

³⁹ W. Kruszewski, dz. cyt., s. 35, 147.

⁴⁰ R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 64.

nia w utworze Różewicza, pozwala domniemywać, że poeta, przekształcając ewangeliczną perykopę, odwołuje się również do ilustrujących ją, konkretnych dzieł sztuki.

Charakterystyczne obrazy zarówno śpiącego apostoła, jak i zagadkowej lewej ręki spoczywającej na łonie mógł poeta zapożyczyć ze znanej, XIV-wiecznej rzeźby, przedstawiającej Chrystusa i śpiącego Ewangelistę⁴¹. Grupa ta jest uważana za jeden z najdoskonalszych przykładów artystycznego ujęcia tematu określanego jako *Johannesminne* (miłość św. Jana). Popularne w średniowiecznej sztuce niemieckiej przedstawienia tego rodzaju służyły indywidualnej kontemplacji tajemnicy miłości i duchowego zespolenia człowieka i Boga. Sposób ujęcia postaci Jezusa i Jana wyrażający ich wzajemną bliskość miał wywoływać wzruszenie, apelować do sfery emocjonalnej wiernych: „tak właśnie Chrystus przyjmie na swe łono każdego, kto go ukocha; «to twój obraz własny»”⁴². Młodzutki, pogrążony we śnie Jan ufnie opiera głowę na piersi Jezusa, prawe dłonie Mistrza i ucznia splatają się, lewa ręka Chrystusa łagodnie obejmuje ramię Jana, zaś lewa ręka Ewangelisty – tak jak w wierszu Różewicza – spokojnie spoczywa na jego (Jana) łonie⁴³. Różewicz prawdopodobnie znał to przedstawienie, być może nawet oglądał je bezpośrednio w czasie swoich zagranicznych podróży. Wydaje się jednak, że celem poety nie jest ekfrazą znanego dzieła sztuki. Poeta traktuje rzeźbę pretekstowo, wykorzystując ukazaną w niej sytuację do sformułowania własnej, teologicznej wypowiedzi.

Wskazanie prawdopodobnego źródła poetyckiej inspiracji nie tłumaczy sensu hermetycznego porównania wieńczącego utwór. Podsuwa za to pewien trop interpretacyjny. Wiersz Różewicza nie daje pewności czy lewa ręka, którą ujrzał Jan, należy do niego i na czym łonie faktycznie ona spoczywa. Przy założeniu, iż chodzi o Jana Apostoła (a do tego właśnie skłania rzeźba z Sigmaringen) można podjąć próbę odczytania końcowego fragmentu w kontekście znaczeń przypisywanych ikonograficznym przedstawieniom postaci apostołów. Interesującego przykładu dostarcza tu zwłaszcza symbolika ikony *Zesłania Ducha Świętego*. Jak przekonuje badaczka problemu, Justyna Sprutta, ręce i stopy apostołów mają w tego rodzaju ikonach określone znaczenie. Ręce ukazują całościową wizję ich chrześcijańskiej egzystencji, na którą składają się zarówno *actio* i ziemskie pragnienia (ręka lewa), jak i *contemplatio* i chwała życia wiecznego (ręka prawa). „Ewangelia, zaspokajając wszelkie pragnienia,

⁴¹ Por. J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, t. 1, Warszawa 1969, s. 224–227.

⁴² Tamże, s. 227.

⁴³ Na temat rozumienia słowa „łono” por. M. Lurker, dz. cyt., s. 117.

zaprasza zarazem do uczestniczenia w chwale wiekuistej Boga. Jednakże, by to słowo Boże mogło dotrzeć do krańców ziemi, apostołowie muszą udać się w misję, zaś symbolem tej ich wędrówki są stopy⁴⁴.

Tu poczynić należy istotne zastrzeżenie. Symbolika ikony wydaje się stanowić kontekst raczej obcy poezji Różewicza. Lektura korespondencji poety z Nowosielskim udowadnia jednak, że Różewicz interesował się znaczeniami malarstwa ikonowego. 11 listopada 1976 roku przesłał malarzowi z Frankfurtu kartkę z wizerunkiem św. Christophorusa Kynocephalusa, którą opatrzył komentarzem: „Znalazłem taki dziwny obraz w Muzeum Ikon... i posyłam, mając nadzieję, że mi objaśnisz – przy sposobności”⁴⁵. Prośbę tę powtórzył jeszcze dwukrotnie w kolejnych kartkach. Z kolei 24 października 1979 roku poeta wysłał malarzowi widokówkę przedstawiającą Ostatnią Wieczerzę, XIV-wieczny dyptyk z klasztoru Hilandar na Górze Athos: „Ciekaw jestem, Jurku, czy widziałeś na Athos to, co Ci przesyłam – bardzo to piękna ikona – postać Jana”⁴⁶. I co najważniejsze, w pochodzącej z 1964 roku wersji wiersza *Sen Jana*, Różewicz zamieścił (usuwany w kolejnych edycjach) fragment: „ważył/ w dłoni sakiewkę”, bezpośrednio nawiązujący do jednej z tradycji przedstawiania motywu Judasza w malarstwie ikonowym. Jest zatem prawdopodobne, że symbolika ikony, będąc zarówno przedmiotem osobistego zainteresowania poety, jak i swoistym kodem, czytelnym dla Nowosielskiego, mogła stanowić inspirację utworu.

Wracając do *Snu Jana* – jest prawdopodobne, że lewa ręka Różewiczowskiego Ewangelisty symbolizuje ziemskość, doczesną, empiryczną egzystencję apostoła, ów mniej godny, niedoskonały aspekt jego istnienia⁴⁷. Cóż to jednak znaczy, że owa ziemskość jest tożsama z miłością i nienawiścią?

Pewne sugestie co do rozumienia końcowego porównania potencjalnie zawiera fragment wiersza mówiący o Janie: „widział siebie z twarzą Judasza”. Można oczywiście założyć, tak jak czyni to Kruszewski, iż jest to opis specyficznej przemiany, doświadczonej przez bohatera we śnie. Podobieństwo postaci Jana i Judasza stanowi jednak również charakterystyczny motyw pojawiający się w malarstwie ikonowym XV i XVI wieku. Louis Bastiaansen na przykładzie XV-wiecznej ikony z Kargopola następująco interpretuje znaczenie tego typu przedstawień:

⁴⁴ J. Sprutta, *Symbolika dłoni w ikonie. Studium teologiczno-ikonograficzne*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2004, tom 17, s. 202 (przypis).

⁴⁵ T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, dz. cyt., s. 245–246.

⁴⁶ Tamże, s. 279.

⁴⁷ Por. M. Lurker, dz. cyt., s. 186–187.

W ikonie Wieczerzy pochyłe linie widoczne są w postaciach Jana i Judasza Iskarioty. Obydwaj są odziani w rzucającą się w oczy czerwień i siedząc, pochylają się do przodu. Jan skłania się nisko w kierunku Jezusa i z oddaniem spoczywa na jego piersi, rozkładając dłonie do przodu w geście deesis. Judasz pochyla się w tym samym głębokim pokłonie, co Jan i sięga po chleb w kielichu. [...] Malarz pozwala Judaszowi samemu [wbrew przekazowi ewangelicznemu – J.A.] sięgnąć po kawałek chleba z kielicha, aby móc namalować ten sam pokłon zarówno Jana, jak i Judasza. Paralelne ruchy, ale jakże głęboko kontrastujące znaczenie, tak wstrząsające, że nastraja do medytacji: pokłon miłości Jana, który z oddaniem spoczywa na piersi Mistrza i pokłon szalonej nienawiści Judasza, jeszcze ucznia, który tak blisko obcował z Panem. W wizualnym obrazie pochyłych linii zobrazowano tutaj wielką tajemnicę: tajemnicę miłości między Bogiem a człowiekiem i tajemnicę wolnej woli człowieka. [...] człowiek może swojej wolnej woli nadużyć i jako stworzenie powstać przeciwko Bogu. To grzech upadłych aniołów, grzech pierwszego człowieka: „Non serviam; nie będę Mu służył”⁴⁸.

Być może tajemnicza bliskość Jana i Judasza, o której mowa w wierszu, nie wynika jedynie z onirycznego zaburzenia tożsamości bohatera, ale odsyła również do problemów natury teologiczno-moralnej? W świetle przytoczonego powyżej komentarza, objaśniającego symbolikę kargopolskiej ikony, Różewiczowski Jan Ewangelista mógłby doznać we śnie objawienia prawdy o dramacie ludzkiej wolności, o możliwości/konieczności dokonania wyboru pomiędzy dobrem i złem, wiernością i zdradą, miłością i nienawiścią. Wykładania taka wydaje się o tyle uzasadniona, że problemy zła oraz indywidualnej odpowiedzialności człowieka szczególnie Różewicza interesują – poeta powraca do nich w wielu tekstach. Zagadkowe zakończenie wiersza sugeruje jednak, że właściwą treścią Janowej wizji jest nie rozdzielenie, lecz współistnienie, a być może nawet pojednanie przeciwieństw:

Przebudzony
ujrzał że miłość i nienawiść
są jak ręka lewa
która bez ruchu
spoczywa
na łonie⁴⁹.

Przywołane konteksty, choć w pewnym stopniu tłumaczą enigmatyczną wizję Różewiczowskiego ewangelisty, nie pozwalają jednak na sformułowanie spójnej hipotezy interpretacyjnej i nie wyjaśniają sensu dedykacji wiersza.

⁴⁸ L. Bastiaansen, *Ikony Wielkiego Tygodnia: teologia i symbolika ikon*, przeł. T. van-Loo Jaroszyk, Kraków 2003, s. 29–30.

⁴⁹ T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, dz. cyt., s. 439.

Domniemywać możemy, że inspiracją *Snu Jana* były rozmowy Różewicza z Nowosielskim (być może upamiętnia je data: 1962, konsekwentnie umieszczana w kolejnych wydaniach utworu pod tekstem), w czasie których, jak wspomina poeta, przyjaciel „uczył go” – opowiadał o problemach teologicznych i filozoficznych, relacjonował poglądy myślicieli i teologów prawosławia, przedstawiał własne interpretacje konkretnych książek i dzieł sztuki⁵⁰. Lektura wiersza w kontekście wypowiedzi Nowosielskiego pozwala dostrzec, że Różewicz wyraźnie nawiązuje do zagadnień, które dręczyły malarza przez całe życie. Autor *Inności prawosławia* wielokrotnie o nich mówił i pisał, zmagając się z nimi w swoim malarstwie i życiu osobistym. Z tego też względu *Sen Jana* jawi się przede wszystkim jako tekst będący duchowym i zarazem intelektualnym portretem Nowosielskiego.

Opisywane przez Różewicza poczucie identyczności, tożsamości z ewangelicznym zdrajcą stanowiło istotny składnik religijnego doświadczenia samego Nowosielskiego. Malarz scharakteryzował je obszernie w jednej z rozmów ze Zbigniewem Podgórcem, zatytułowanej *O Judaszu i tajemnicy cierpienia*⁵¹. Nowosielski zaznacza, że nie interesuje go ani Judasz jako postać historyczna, ani też nie zajmują go dociekania na temat możliwych, psychologicznych czy politycznych motywów czynu apostoła. Bliski jest mu Judasz jako archetyp, jedna z największych zagadek chrześcijaństwa, z którą winien borykać się każdy, kto ma „żywy” stosunek do Chrystusa. Swoje doświadczenie wiary Nowosielski opisuje w kategoriach emocjonalnych – miłości do Jezusa i wewnętrznego sprzeciwu wobec Niego, radości i rozpacz, nadziei i zwątpienia. Tę część własnej osobowości, która buntuje się i rozpacza, nazywa wewnętrznym Judaszem. Jego obecność, choć uciążliwa i trudna, jest jednak, według Nowosielskiego, niezwykle potrzebna. W innym dialogu z Podgórcem tłumaczy, że zło stanowi, jego zdaniem, warunek konieczny „do oglądania dobra i do oglądania spraw Boskich” i jako takie jest w pewnym sensie „błogosławione”:

⁵⁰ W wywiadzie z Krystyną Czerni Różewicz wspominał: „Rozmowy z nim zależały od tego, jaką książkę wyciągnął. Jak to była książka o sektach w Rosji – chyba ją zresztą potem od niego pożyczyłem i nie oddałem – to opowiadał mi o starowierach, tołstojowcach, chłystach, rzezańcach, on to wszystko znał od A do Z. Często u Jurka odbywało się czytanie książek teologicznych, w których ja nie byłem oblatany. [...] on znał tych, których znałem tylko ze słyszenia, różnych proroków, filozofów rosyjskich, Ojców Kościoła – całą teologię Wschodu. Czytał ich na głos i komentował. Uczył mnie”. *„Piękno jest okrutne...” z Tadeuszem Różewiczem rozmawia Krystyna Czerni*, dz. cyt., s. 425–426.

⁵¹ Z. Podgórzec, *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, wstęp i oprac. K. Czerni, Kraków 2009, s. 385–405.

Przecież sprawy boskie zaczynamy rozważać, widzieć, pojmować dopiero przeszedłszy przez doświadczenia spraw diabelskich. Właściwie szatan prowadzi nas najkrótszą drogą do zrozumienia spraw Boskich, ponieważ jest to pierwszy byt subtelny, byt nadprzyrodzony, byt metafizyczny, który jest dany bezpośrednio naszemu doświadczeniu⁵².

Problem Judasza znacząco inspirował teologiczną refleksję malarza. Nowosielski, wypracowując własne stanowisko, odwoływał się do ustaleń, jakie poczynił w tej kwestii o. Sergiusz Bułgakow. Autor *Inności prawosławia* kwestionował jednostronny i uproszczony – jego zdaniem – wizerunek Judasza przekazany przez Ewangelie i, podobnie jak rosyjski teolog, podejmował próby zrozumienia i przewartościowania wydarzeń Wielkiego Czwartku: „[...] zgorzenie teologiczne, związane z problemem Judasza, jest tak zasadnicze, że nie da się w żaden sposób oswoić, ugłaskać, rana jest tak głęboka, że nie może się zabiżnić”, pisał w jednym ze szkiców i apelował, by szukając prawdy o istocie czynu Judasza, sięgnąć do „żywej, nienapisanej ewangelii, którą każdy nosi w sercu”⁵³.

Nowosielski podkreślał, że chociaż „całe chrześcijaństwo historyczne Judasza opluwa, wyśmiewa i skazuje na potępienie”, paradoksalnie to właśnie Judasz „jest tym współuczestnikiem zbawienia, który zapłacił za nie największą cenę”⁵⁴. W rozmowie z Podgórcem malarz argumentował: „Tylko Judasz potrafił dokonać najgłębszego aktu samooskarżenia. Nikt z apostołów się nie powiesił, chociaż wszyscy opuścili Chrystusa i uciekli. Piotr się jedynie popłakał...”⁵⁵.

Nowosielski zgadzał się z tezą Bułgakowa, przedstawioną przez niego w artykule zatytułowanym znamienne *Dwaj wybrańcy Jan i Judasz – „umiłowany uczeń” i „syn zatracenia”*, mówiącą że Judasz, podobnie jak i Jan, był w pewnym sensie predestynowany do swojej roli⁵⁶. Musiał przyjąć swój los, aby

⁵² Tamże, s. 346. Owa charakterystyczna dla religijności Nowosielskiego ambiwalencja uwidoczniła się również w trwającym ponad dziesięć lat okresie ateizmu malarza oraz w jego ocenie tego doświadczenia. Właśnie ów głęboki, ontologiczny, metafizycznie przeżyty ateizm miał umożliwić Nowosielskiemu odzyskanie autentycznej wiary. Por. K. Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011, s. 185–186.

⁵³ J. Nowosielski, *Problem cierpienia w sztuce*, w: tegoż, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, wstęp i red. K. Czerni, Kraków 2013, s. 321; Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 388.

⁵⁴ Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 388.

⁵⁵ Tamże, s. 390.

⁵⁶ Tamże, s. 386, 389. J. Nowosielski, *Problem cierpienia w sztuce*, dz. cyt., s. 321; S. Bułgakow, *Dwaj wybrańcy Jan i Judasz – „umiłowany uczeń” i „syn zatracenia”*, przeł. H. Paprocki, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego” 1982, nr 2, s. 23–43.

się wypełniło Pismo. Arcykapłani, Piłat i kaci mogli zgładzić Jezusa bez pomocy Judasza. Wszyscy oni działali w ramach obowiązujących przepisów prawa, spełniali swoją powinność, nie mają więc również szczególnej winy osobistej. Judasz nie zdradził dla trzydziestu srebrników. Jego czyn miał bezpośredni związek z katastrofą kosmiczną buntu i upadku aniołów. Zdaniem Nowosielskiego „Judasz był potrzebny w układzie walki sił światłości i ciemności”, bez niego „nie byłoby misterium chrystologicznego w historii”. Doświadczenia zdrady i rozpacz miały bowiem ostatecznie dopełnić ofiarę Chrystusa:

Rozpacz Chrystusa, jak ją znajdujemy w tekście Ewangelii, jest po prostu przypięczeniem Jego współudziału w naszym człowieczeństwie. Chrystus jest człowiekiem takim samym jak my. To święty Paweł powiedział, że we wszystkim był nam wspólny oprócz grzechu [...] dopiero przeżycie rozpacz przytępnia ostatecznie ofiarę, którą złożył Chrystus, ale którą i my wszyscy składamy przez nasze życie i przez naszą śmierć⁵⁷.

Ryzykowne twierdzenia autor Zagubionej bazyliki uzasadniał, przedstawiając hipotezy na temat buntu duchów subtelnych i jego skutków. I tak, wedle Nowosielskiego, świat w zamyśle Boskim miał być o wiele wspanialszy i bogatszy niż ten, w którym żyjemy. Rozwinięte duchowo byty subtelne nie zaakceptowały jednak tej Bożej wizji, zwłaszcza zbyt wysokiego poziomu uduchowienia materii. Zbuntowały się i mocą własnej, potężnej siły kreacyjnej zniszczyły, wypaczyły świat stworzony oraz doprowadziły do rozdzielenia dobra i zła. Następnie uwikłały człowieka w katastrofę grzechu pierworodnego polegającą na rozdzieleniu ludzkiej świadomości⁵⁸. W efekcie rzeczywistość empiryczna pozostaje królestwem Szatana. Prawa natury są ze swej istoty infernalne: by przetrwać, musimy zabijać („Cała przyroda, cała ewolucja, całe życie – to jeden wielki Oświęcim”⁵⁹), a w końcu sami, pozbawiani stopniowo wszelkich dóbr, które wcześniej otrzymaliśmy (takich jak miłość we wszelkich jej odmianach, przeżycia estetyczne czy sprawność ciała), schodzimy do piekła starości i umieramy⁶⁰. Trwanie w świecie wymaga od nas zgody na egzystencję zbrodniczą, dlatego czujemy się winni i osaczeni przez zło. Ponieważ nie rozu-

⁵⁷ *Piekiło jest bliżej – z Jerzym Nowosielskim rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski*, w: J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, wybór i układ K. Czerni, Kraków 2012, s. 394.

⁵⁸ Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 392–394. Nowosielski, *Problem cierpienia w sztuce*, dz. cyt., s. 324.

⁵⁹ Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 247.

⁶⁰ *Piekiło jest bliżej*, dz. cyt., s. 387–392.

miemy i nie akceptujemy własnego statusu, buntujemy się przeciwko Bogu⁶¹. Po grzechu pierwotnym skazani jesteśmy na ontologiczny stan upadku, za który paradoksalnie do końca nie odpowiadamy, ponieważ jest on również efektem uwikłania w kosmiczny konflikt sił potężniejszych od nas⁶². Największą tajemnicą pozostaje możliwość zaistnienia dobra i miłości w infernalnym świecie materii⁶³. Być może owo zmieszanie dobra i zła wynika z samej struktury wszechświata. Nowosielski odwołuje się do koncepcji, wedle których Bóg rządzi światem za pomocą dwóch rąk: prawej, którą jest Logos-Chrystus, i lewej, którą jest szatan⁶⁴. Historia Hioba oraz historia Judasza dowodzą, że „wszyscy jesteśmy uwikłani w grę pomiędzy prawą a lewą stroną, prawym a lewym ramieniem Boskim”⁶⁵. Istotą ziemskiej egzystencji jest sprzeczność: po grzechu pierwotnym nieodwołalnie wygnani z raju, skażeni złem przez sam fakt istnienia w piekle natury, jednocześnie potrafimy ocenić rzeczywistość i własne w niej miejsce – odrzucamy infernalne prawo naturalne, wydobywamy z piekła empirii dobro i piękno. Wedle Nowosielskiego, już sama świadomość odrębności, przyjęcie moralnego dystansu wobec porządku natury jest naszym usprawiedliwieniem. Z racji nie do końca zawinionego uwikłania, „wrzucenia” w świat materii, zasługujemy wszyscy na Boże miłosierdzie i zbawienie⁶⁶. „[...] naprawdę jesteśmy niewinni, to tylko Wróg oskarża dniem i nocą naszych braci przed Bogiem. Odzyskanie świadomości braku winy jest owocem, który możemy zerwać z drzewa życia”⁶⁷ – przekonywał Nowosielski w rozmowie z Podgórcem.

Odżywające za sprawą refleksji Bułgakowa intuicje malarza na temat idei *apokatastasis* oraz problemu tajemniczej zależności pomiędzy istnieniem dobra i zła szczególnie wyraźnie dochodziły do głosu w jego interpretacjach dzieł sztuki. Nowosielski wielokrotnie opisywał motyw pojawiający się w ikonografii Sądu Ostatecznego, wyrażający egzystencjalną równoczesność porządków dobra i zła, ich koegzystencję, trwanie w oczekiwaniu na ontologiczną przemianę, nieodwołalne rozdzielenie bądź zbawienie. Motywem tym jest postać nagiego człowieka, przywiązanego do kolumny, który – jak głosi umieszczony

⁶¹ Tamże, s. 389.

⁶² Z. Podgórzec, dz. cyt. s. 124, 278, 401; J. Nowosielski, *Ucieczka na pustynię*, w: tegoż, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, dz. cyt., s. 204–205.

⁶³ *Piekło jest bliżej*, dz. cyt., s. 391.

⁶⁴ Z. Podgórzec, dz. cyt. s. 394; *Piekło jest bliżej*, dz. cyt., s. 386–387.

⁶⁵ Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 395.

⁶⁶ *Sztuka jest zawsze sztuką końca świata – z Jerzym Nowosielskim rozmawia Wacław Patyczek*, w: J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata*, dz. cyt., s. 71.

⁶⁷ Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 278.

obok niego napis – „Był rozpustnikiem, więc nie może być zbawiony, był miłośnierny, więc nie może być potępiony”⁶⁸.

Moment rozdzielenia sił współtworzących zarówno wszechświat, jak i każdą jednostkową świadomość jest, według Nowosielskiego, właściwym tematem ikony *Zstąpienia do Otchłani* mistrza Dionizego. Według przedstawionej przez malarza hermenei ikona ukazuje:

[...] to, co moglibyśmy nazwać obiektywizacją zła. Każdy ze strąconych duchów nazywany jest jakimś imieniem własnym. I tak nazywają się te duchy: Śmierć, Smutek, Szaleństwo, **Nienawiść** [podkr. – J.A.], Upadek, Rozpacz, Obłuda, Pycha, Nieczystość, Gorycz, Wrogość i Rozpad. Triumfujący w mandorli Chrystus wyciąga z piekielnej otchłani nie tylko cierpiącą ludzkość. Z ciał strąconych demonów wyciąga niejako pozytywne elementy ich osobowości, których nie były jeszcze pozbawione, przebywając w sferze niebiańskiej. Tak oto każdy ze strąconych demonów powiązany jest magiczną nicią ze świetlistymi kręgami otaczającymi Chrystusa w błękitnej mandorli. Kręgi te również posiadają swoje nazwy. Oto one: Życie, Radość, Mądrość, **Miłość** [podkr. – J.A.], Powstanie, Szczęście, Prawda, Pokora, Czystość, Słodycz. Tak więc w eschatologicznym punkcie Sądu, o którym przypomina ikona Dionizego, dokonuje się rozdzielenie pierwiastków dobra i zła, które dotąd współżyły w niepokojącej symbiozie. Nie znam innych ikon o tym temacie, które zawierałyby taki wątek. Przez jego obecność nasza ikona w zadziwiający sposób zbliża się do koncepcji Sądu zaproponowanej przez ojca Sergiusza Bułgakowa, Sądu, w którym podział na owce i kozły przechodzi przez sam środek naszej jaźni, dzieląc ją cięciem na stronę lewą i prawą. Oczywiście jeżeli taka była intuicja malarza, to była to intuicja zdumiewająco prorocza, bo wybiegająca daleko poza XV i XVI wiek, a tak bliska naszej nowoczesnej świadomości, która w najpełniejszy i najbardziej kompetentny sposób opisywana jest przez klasyków psychologii głębi⁶⁹.

Według Nowosielskiego ikona *Zejscia do otchłani* ilustruje zarówno przeświadczenie o tajemniczej jedności ontologicznej grzechu i cnoty, jak i tezę o zasadniczej bezsilności człowieka wobec zła, które może zostać przemienione lub oddzielone od dobra jedynie dzięki tajemnicy Zmartwychwstania, a nie za sprawą ludzkich wysiłków⁷⁰. Nowosielski nie dąży jednak do łatwego usprawiedliwiania etycznej bierności. W innym miejscu tłumaczy, że dopiero świadomość własnej, bezgranicznej grzeszności może uchronić człowieka przed pokusami pochopnego osądzania bliźnich (w tym również postaci

⁶⁸ Tamże, s. 175; J. Nowosielski, *Czas historyczny i przeczucie „metahistorii” w refleksji eklezjologicznej prawosławia*, w: tegoż, *Zagubiona bazylika*, dz. cyt., s. 252.

⁶⁹ J. Nowosielski, *Ikona „Zejscia do piekła”*, w: tegoż, *Zagubiona bazylika*, dz. cyt., s. 180–181.

⁷⁰ Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 126.

Judasza) oraz totalitarnego ulepszenia świata, a w efekcie – przed przymnażaniem zła⁷¹.

Wydaje się, że wiersz Różewicza dotyka tych właśnie problemów, stając artystyczne, esencjonalne ujęcie intuicji teologicznych Nowosielskiego. Różewiczowski Jan doświadcza objawienia prawdy na temat zmieszanej, skażonej kondycji ludzkiej. Pojmuje, że właśnie owo tragiczne uwikłanie w dwuznaczną, rozdieraną przez antynomie rzeczywistość paradoksalnie łączy „umiłowanego ucznia” z „synem zatracenia”. W kontekście refleksji Nowosielskiego wiersz Różewicza nie tyle stawia pytanie o dramat wyboru pomiędzy dobrem i złem, wiernością i zdradą, co o faktyczny zakres ludzkiej wolności i odpowiedzialności moralnej. Nieprzypadkowo pytanie to pozostaje otwarte. Brak upraszczającej moralistyki, jednoznacznych konstatacji wartościujących dowodzi, że Różewicz również i w tym wymiarze nawiązuje do refleksji Nowosielskiego. Według malarza prawdziwa, „żywa wiara” rodzi się tylko dzięki nieustannemu wysiłkowi poznawczemu i wewnętrznej udręce, jakie towarzyszą zgłębianiu kwestii w swej istocie niepoznawalnych⁷². Jak pisze Krystyna Czerni:

Mówiąc o konieczności rozwoju duchowego, Nowosielski dowartościowuje pojęcie „zdrady” rozumianej jako bunt wobec zastanych pewników, raz przyjętych wartości. Kwestionowanie kolejnych etapów myśli. Mnożenie znaków zapytania to warunek rozwoju, zbliżania się do prawdy⁷³.

Chociaż „rzeczy najważniejszych nie można do końca dopowiedzieć”, a „pełne poznanie jest niemożliwe”, podejmowanie prób zgłębiania tajemnic bytu jest naszym obowiązkiem, ponieważ pozwala uniknąć zła.

Jeżeli my z tego rezygnujemy – przekonywał malarz w rozmowie ze Zbigniewem Podgórcem – i zatrzymujemy się na etapie jakiejś ortodoksji, jakiegoś fundamentalizmu, wtedy to zło w jakiś sposób się w nas obiektywizuje. Schodzimy na poziom moralistyki, która robi więcej szkody niż dobra⁷⁴.

⁷¹ Tamże, s. 127, 277. Bohaterem literackim, który posiadał ową pogłębioną świadomość własnej grzeszności i dzięki temu stał się Nowosielskiemu bliski, był starzec Zosima. Por. tamże, s. 186–187.

⁷² Tamże, s. 401–403.

⁷³ K. Czerni, *Ryzyko głośnego myślenia*, w: J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata*, dz. cyt., s. 8.

⁷⁴ Z. Podgórzec, dz. cyt., s. 403.

Wiersz Różewicza odsyła do intelektualnego dorobku malarza jeszcze w inny sposób. Zastosowane przez poetę obrazowanie ilustrujące proces duchowego rozwoju bohatera (tajemniczy, jakby „filmowo” przyspieszony obraz cyklu wegetacji: „owoc w ukryciu dojrzewał i spadał”) zakończony uzyskaniem wiary w objawioną prawdę („przebudzony ujrzał”) koresponduje z licznymi wypowiedziami Nowosielskiego na temat własnych duchowych odkryć. W jednym z wywiadów zapytany o swój sposób uprawiania teologii, odpowiedział:

Pewne intuicje w człowieku narastają, musi minąć pewien czas... Idę sobie ulicą i nagle doznaję jakiegoś olśnienia, coś się przebija w mojej świadomości. Wtedy staram się to zapamiętać. Ale to się nie zdarza na zawołanie⁷⁵.

Podobny proces złożony z powolnego dojrzewania świadomości oraz momentu nagłego olśnienia poprzedzał, według relacji Nowosielskiego, kluczowe decyzje jego życia, między innymi o wyborze zawodu malarza, o twórczym podjęciu tradycji ikony czy też o powrocie do wiary po wieloletnim okresie ateizmu⁷⁶.

Odczytanie wiersza w kontekście refleksji Nowosielskiego pozwala uznać bohatera utworu za *porte-parole* malarza. Co u Różewicza rzadkie – owo niewątpliwie uwznioślające utożsamienie wydaje się być pozbawione ironii. Nowosielski, artysta i teolog, to według Różewicza „umiłowany uczeń” w sensie, jaki nadawał temu pojęciu autor *Inności prawosławia*: wierny, lecz jednocześnie doświadczający zwątpienia i rozpaczy, ufny i zarazem usiłujący rozwikłać Boskie tajemnice.

„Święci” sztuki

Omówione utwory stanowią realizację pewnego pomysłu Różewicza na wiersz o sztuce i artyście. Obydwa, na skutek autorskiej ingerencji, stały się niezwykle związłymi, syntetycznymi interpretacjami wybranych aspektów życia, dzieła i filozofii twórczej cenionych przez poetę malarzy. Zastosowana strategia wielorakich, często niezwykle skondensowanych nawiązań intertekstualnych oraz zabiegów stylizacyjnych pozwoliła Różewiczowi stworzyć głęboko osobiste portrety interesujących go artystów. W przypadku Makowskiego pierwotną

⁷⁵ Tamże, s. 403.

⁷⁶ K. Czerni, *Nietoperz w świątyni*, dz. cyt., s. 53–55, 61, 185–186.

inspiracją wiersza była przypuszczalnie kontemplacja obrazu *Le Sabotier* uzupełniona następnie lekturą źródeł biograficznych i naukowych. Najprawdopodobniej właśnie owo dokonane dzięki lekturom wzbogacenie, pogłębienie spojrzenia wpłynęło na decyzję poety o usunięciu zakończenia *Kopytek. Sen Jana* z kolei, dzięki ostatecznemu przywróceniu dedykacji, odsyła do najważniejszych zagadnień refleksji teologicznej Nowosielskiego oraz ukazuje istotę jego intelektualnej i duchowej postawy.

Wydaje się, że odautorskie ingerencje w opublikowane teksty, niewątpliwie ukierunkowujące ich lekturę, motywowało również bliskie Różewiczowi dążenie do poszukiwania „świętości” w człowieku sztuki. „Ja mogę być w praktyce od tego bardzo daleki, ale to mnie zawsze szalenie fascynowało” – tłumaczył poeta w rozmowie z Adamem Czerniawskim⁷⁷. Różewiczowską galerię „świec- kich świętych”, oprócz między innymi Franza Kafki, Ludwiga Wittgensteina, Simon Weil czy Vincenta van Gogha współtworzą również ekstatyczny anachoreta Makowski oraz Nowosielski – doświadczający prywatnych objawień, rozdzierany antynomiami człowiek i twórca „w stanie niepokoju”.

⁷⁷ Tadeusz Różewicz w rozmowie z Adamem Czerniawskim, dz. cyt., s. 115. W tym samym wywiadzie Różewicz wspomina również o swoim, jak to określa, „naiwnym” zainteresowaniu biografią ulubionych autorów: Kafki, Dostojewskiego, Tomasza, Henryka i Klause Mannów, Conrada i Hemingwaya.

Beata Przymuszała

Patrzące dzieci na obrazach i w jednym wierszu Różewicza

Figura zamyślonego, melancholijnego dziecka, a we współczesnej kulturze raczej mało obecna, była niezwykle popularna w sztuce przełomu XIX i XX wieku – u Wyspiańskiego, Malczewskiego, Weissa, Wyczółkowskiego, Wojtkiewicza i Makowskiego¹. Dwaj ostatni malarze zostaną przywołani w wierszu Różewicza rozpoczynającym się od incipitu *na drodze...* z tomu *szara strefa*. I pojawiają się oni w nim właśnie ze względu na obrazy dzieci. Dlaczego oni, a nie np. Wyspiański? Czy dlatego, że Wojtkiewicz i Makowski połączyli postaci dzieci z wizerunkami lalek, przebierańców, kukieł, pajacyków? Czy dla Różewicza właśnie te przekształcenia, niejednoznaczności były ważne? Wykluczyć tego nie sposób, potwierdzić – jeszcze za wcześnie.

Dzieci raczej rzadko pojawiają się w tej poezji, tym bardziej więc zwraca uwagę utwór, który jest – skupioną na nich – próbą opowiedzenia historii życia. I jest to opowieść dość specyficzna, niekonwencjonalnie skomponowana: z jednej strony bardzo banalne określenia to prostej, to krętej drogi życia, a z drugiej – zupełnie niespodziewane pojawienie się na tej drodze dzieci jako ... i w tym miejscu opisu trzeba się zatrzymać. Trudno bowiem od razu określić pełnią przez nie rolę, a nie sposób powiedzieć, że zajmują centralną pozycję, że wpływają na to życie. Po pierwszej lekturze wiersza można nawet odnieść wrażenie, iż są one raczej na tej drodze – eufemistycznie mówiąc – jedynie obserwowane z pewnego dystansu:

¹ I. Kossowska, *Witold Wojtkiewicz [1879-1909]*, Warszawa 2006, s. 59.

[...] czasem na tej drodze
spotykałem
dzieci moich przyjaciół
moje dzieci

widziałem jak uczą się chodzić
widziałem jak uczą się mówić

w ich oczach były pytania

tajemnicze dzieci
z obrazów
Wojtkiewicza
ukryte po kątach
słuchały naszych rozmów
o poezji malarstwie muzyce
czasem piszczały
uśmiechały się milczały

tajemnicze dzieci
z obrazów Makowskiego
płaskie pajacyki
z przyprawionymi
czerwonymi nosami
z gilem u nosa
uśmiechały się

traciliśmy pewność siebie
(„no i czemu się tak patrzysz?”)
(*** *na drodze...*, SzS, X, 124–125).

Opis własnych spotkań z dziećmi to raczej relacja z ich „napotykania na drodze”, podkreślona kolokwialnym, nieporadnym zdaniem, którym często próbuje się je zbyć, zmusić, by dały nam spokój. Ale też to zdanie pojawia się w chwili „utruty pewności”, gdy ich wpatrywanie się w nas potrąca czułą strunę? O czymś przypomina?

Dzieci, w których oczach dostrzega się pytania, od razu są zestawione w wierszu z ich milczącymi, tajemniczymi wizerunkami z obrazów. Jedne i drugie patrzą na nas – jesteśmy w środku ich krzyżujących się spojrzeń i chociaż nie próbują one nami zawładnąć, czujemy się poddani czemuś, co nas dotyka, niepokoi.

Odwołanie do Wojtkiewicza i Makowskiego nie pełni roli pośredniczącego opisu, nie służy jedynie uwypukleniu jego medialności – wprawdzie na dzieci „z drogi życia” można patrzeć przez postaci z obrazów i odwrotnie, ale trudno

byłoby ich zestawienie potraktować tylko jako rodzaj kulturowej kliszy. Obrazy mają tu swoje pełnoprawne miejsce – mówiąc „tu”, myślę o wierszu, który wprowadzając je w swoją przestrzeń, nie tylko nie przejmując nad nimi kontroli, ale sam się w pewnym stopniu im poddaje. Na czym polega ta więź obrazów z wierszem?

Różewicz nie próbuje przedstawić ani opisu konkretnych obrazów, ani nie tworzy jakiegś pogłębionej ich interpretacji – wymienia jedynie wybrane elementy charakterystycznych i dla Wojtkiewicza, i dla Makowskiego ujęć dziecięcych postaci. Oczywiście – sam wybór tych elementów jest pewną próbą odczytania znaczeń, ale to próba minimalistyczna. Odczytanie wprowadza obrazy w uruchomiony wcześniej szereg pytań, więcej nawet: odczytanie zyskuje sens niemego powtórzenia pytań niewypowiedzianych przez „dzieci z drogi życia”. Ten, kto patrzy na obrazy w wierszu Różewicza, stoi znów przed patrzącymi na niego dziećmi – jest więc poddany wyrażonym w ich oczach pytaniom. Pytanie paść nie może – dzieci są jedynie uśmiechnięte i milczące, tak, jak milczące są obrazy. Ale pytanie jest „widoczne”. I tu tkwi ważny paradoks tego utworu: nieznane i niewypowiedziane pytanie dzieci jest pytaniem zadany przez spojrzenie, jest pytaniem, które pojawia się w sferze obrazu, bez słowa. Dzieci milczą i milczą obrazy. Dzieci patrzą i „patrzą obrazy”.

Różewicz z bardzo bogatego zbioru malarskich wizerunków wybiera zaledwie kilka rysów: w przypadku Wojtkiewicza są to sceny zabaw w chowanego, na które zostają nałożone obrazy z życia – dzieci kręcących wokół dorosłych, słuchających ich rozmów. Tak wygląda ich częsta codzienna obecność – obserwowane z wysoka, są zaledwie tłem toczącego się życia. „Ukrycie po kątach” niekoniecznie więc nawet musi odnosić się do zabawy – może też odsłaniać mniej lub bardziej dosłowne marginalizowanie albo, z innej jeszcze strony patrząc, rodzaj tworzenia przez dzieci własnej enklawy (choć nie byłaby ona zbyt ostro wydzielona: dzieci wciąż przecież słuchają rozmów). W obu ujęciach wyraźne jest jednak przestrzenne odgraniczenie, osobność.

Z Makowskiego natomiast Różewicz przywołuje najbardziej charakterystyczne – i najmocniej w pamięci utrwalone – obrazy dzieci-pajacyków. W wierszu najbardziej przypominają je nieporadne, przebrane, błaznujące maluchy. Wszystkie są uśmiechnięte, pogodne.

Nie ma więc postaci melancholijnych, brakuje dzieci patrzących przed siebie bardzo smutnymi oczami. Ich skierowany na oglądających obrazy wzrok ma dużą siłę przyciągania, zapada w pamięć. Różewicz nie przywołuje tego, co pojawia się w opisach historyków sztuki: dziecięcego zapatrzenia, zadziwienia².

² Zob. I. Kossowska, *Tadeusz Makowski [1882-1932]*, Warszawa 2006, s. 51–52.

Podobna sytuacja pojawia się przy Wojtkiewiczu, choć ma tym razem inny charakter. Wszystko, co u tego malarza niepokojące, co skupione na dziecięcej erotyczności (a odsłaniane przede wszystkim w wyobrażeniach prowokujących zachowań małych dziewczynek) zostaje odsunięte³. Pozostają tylko bawiące się dzieci.

Trudno jednak byłoby lekturę wiersza Różewicza skoncentrować wokół pomijanych motywów i problemów, mało istotny jest w tym przypadku rodzaj krytycznego odsłaniania niedopowiedzeń, braków. Właściwie, można paradoksalnie powiedzieć, że bardziej ważne w tym wierszu jest to, co odsłonięte, co ukazane: czyli uśmiechające się dzieci.

Ich uśmiech nie wydaje się bowiem tylko manifestacją beztroski, nakłada się przecież na niego nieme pytanie dostrzegane w oczach własnych i znajomych dzieci.

I jeszcze jeden problem: ten, kto patrzy na obrazy Wojtkiewicza i Makowskiego, obserwuje często wpatrzone w siebie dzieci, które na chwilę przerwały zabawę – dzieci pozujące, nierzadko przebrane, wokół których pojawiają się lalki, co więcej, które za bardzo przypominają lalki. Ta „pajacykowatość” zastanawia – nakłada się mocno na wcześniejsze obrazy. Zwraca uwagę na pograniczny status dzieci, na ich funkcjonowanie w sferze pomiędzy „prawdziwym światem” a światem domniemanej przez nas ich beztroski.

Dwa problemy – dwie próby ich przemyślenia.

Uśmiech, który wydaje się beztroski może być efektem ironizującego oglądu. Kryłyby się pod nim wtedy inny jeszcze kulturowy obraz: grzecznych, spokojnych, cichych, ładnych dzieci. Czyli dzieci niewidocznych, niemal nieobecnych. Tych właśnie, które nawet jeśli zostaną „napotkane na drodze”, znikną w niepamięci. Pod tym uśmiechem mógłby także mieścić się mit pięknego dzieciństwa (choć mocno już został naruszony). Za tym uśmiechem byłby więc schowany grymas zaniepokojonego czy wręcz przerażonego dziecka.

Gdyby przyjąć ironiczną lekturę, gdyby podważyć beztroskę, przywołany w wierszu Różewicza sposób oglądania dzieł Wojtkiewicza i Makowskiego byłby bliski utrwalonym interpretacjom ich obrazów. To przecież w odniesieniu do twórczości autora *Korowodu dziecięcego* Irena Kossowska pisała, iż:

Wojtkiewicz stworzył [...] w swych wizerunkach dzieci niezwykłą analogię, wykreował lustrzane odbicie pomiędzy wiekiem dziecięcym a starością, wprowadził do swych kompozycji starcze dzieci i dziecienniactwo starców⁴.

³ Zob. I. Kossowska, *Witold Wojtkiewicz*, dz. cyt., s. 59–63.

⁴ Tamże, s. 59.

Natomiast w przypadku autora *Trzech muzykantów* zauważała:

Wykreowana w obrazach Makowskiego rzeczywistość to świat dziecka widziany oczami dziecka, istoty z pozoru niewinnej i niedoświadczonej, lecz instynktownie preczuwającej groteskowy, niekiedy groźny wymiar dorosłego życia⁵.

Dojrzałe nad wiek dzieci, pozbawione ochronnej warstwy naiwności, które już „poznały”, które jedynie pozornie są niewtajemniczone – pozostają dalekim pogłosem tak bardzo już odległego w czasie zrównywania dzieci i dorosłych, ale są też odsoną dziecięcego niepokoju, motywowanego nie tyle przekonaniem o ich podobieństwie do dorosłych, ile poważnym potraktowaniem ich odmienności, której nie stara się na siłę postrzegać jako zdzienniałej. Tak zestawieni malarze odkrywają inne oblicza dzieci: Wojtkiewicz pozostaje jednak bardziej osadzony w epoce, mocniej operujący konwencjonalnością przedstawień (tu zwłaszcza mieści się niepokojące ujęcie zalotnych dziewczynek, przypominających jeszcze „niewypierzone” *femme fatale*). Makowski z kolei nie tylko wprowadza awangardowe rozwiązania, ale i zapowiada inny rodzaj refleksji. Dziecięca wyjątkowość jest u niego wyeksponowana, lecz pozostaje niedookreślona, nie podsuwa zbyt szybko prostych kulturowych skojarzeń – co nie znaczy, że pajacyki nie zastanawiają.

Gdyby zatrzymać się w lekturze wiersza Różewicza w tym miejscu – przyjmując, iż dzieci na obrazach uśmiechają się jedynie ironicznie – można by poprzestać na wskazaniu pewnych podobieństw między nim a przywołanymi w tekście obrazami. Smutek pierwszych dziecięcych rozpoznań okrutności świata byłby więc najprawdopodobniej widoczny w niemych pytaniach dostrzeganych w oczach najmłodszych ludzi (brzmi to trochę niefortunnie, brakuje jednak takich synonimicznych określeń dzieci, które nie byłyby infantylne lub górnolotnie nacechowane). Co więcej, ostatnia część wiersza, którą pomijałam do tej pory, dotyczy przecież przywołanej w odniesieniu do Wojtkiewicza zmiany perspektywy: w zakończeniu utworu, opowiadający o dzieciach własnych i tych z obrazu, nagle wskazuje na spojrzenie, jakim obdarzają go jego, dorosłe już dzieci:

byliśmy bardzo zajęci
i nagle
zobaczyliśmy że nasze dzieci
mają dzieci
że mają

⁵ I. Kossowska, *Tadeusz Makowski*, dz. cyt., s. 65.

klęski i sukcesy
że siwieją
pytają nas
„no i czemu tak się patrzysz?”
a my milczymy
kryjemy się po kątach
(*** *na drodze...*, SzS, X, 125).

Co pojawia się w ostatnich wersach: poczucie bycia odepchniętym, znalezienie się „po drugiej stronie”: tych, którzy zabierają czas, nic nie wnoszą – czy jednak obawa dorosłych dzieci przed spojrzeniem (przed tym, co dostrzegają w spojrzeniu) swoich rodziców? Tak postawione pytanie pokazuje, iż narzucające się w pierwszej chwili zestawienie „starych dzieci” i „infantylnych staruszków” – jako odczytanie wiersza Różewicza – byłoby jedynie dużym uproszczeniem, lekturą raczej dość naiwną. Nie sposób czytać tego utworu ani jako rodzaju analizy kulturowych klisz, ani jako wyrazu bardziej już współczesnego socjologicznego niepokoju (co mogłoby dotyczyć przemian społecznych usuwających starsze osoby na margines życia). I z podobnych względów, z obawy przed zbyt dosłownym odczytaniem, nie wystarczy dzieł Wojtkiewicza i Makowskiego potraktować jako swoistego dopowiedzenia obrazów z wiersza, poszerzenia jego kontekstów.

Nie można ich roli sprowadzić do ilustracyjności, ponieważ zostały one bardzo dobrze wkomponowane w tkanę wiersza – przypominam o pojawiającym się dzięki nim układzie spojrzeń krzyżującego się, nakładającego się na siebie wzroku dzieci wspomnianych i „namalowanych”. Ten układ zostaje poszerzony w zakończeniu o spojrzenie „odwrócone”, dorośli zamieniają się z dziećmi miejscami, teraz wzrok starszych rodziców budzi podobny niepokój. Splot tych spojrzeń, ich wzajemne, nieme „pytanie się”, tworzą niespokojną przestrzeń, wyznaczają obszar poszukiwań, próbują się przez coś przebić, z czegoś wydostać, czegoś osiągnąć.

„Niemy wzrok” jest w u Różewicza synestezyjnym rozszerzeniem kolkwalnego porozumiewania się bez słów, przy pomocy spojrzeń. I chociaż za sprawą wzroku podejmuje się próbę porozumienia, to tylko czasami do niego dochodzi, przynajmniej w potocznym tego słowa znaczeniu.

Dookreślając przestrzeń tej wymiany spojrzeń trzeba wrócić raz jeszcze do dzieci z obrazów i przypomnieć ich tajemniczość („tajemnicze dzieci/ z obrazów”). Nie tak często to słowo pojawia się u poety i z dużą ostrożnością należy mu się przyglądać. Z pewnością warto zostawić wszelkie tropy irracjonalne, czy klasycznie metafizyczne. Musi wystarczyć jedynie to, co nie pozwala się – minimalistycznie – teraz poznać, teraz zrozumieć.

Tajemnicze są więc dzieci, tajemniczy też jest ich uśmiech – jakby wyrażał rodzaj niepojętej dla nas akceptacji, jakby sam w sobie był czymś niepojętym (spoza naszego świata). Ale też, te uśmiechnięte milczące twarze, wydają się nierzeczywiste, nierealne. Jakby były sztuczne. Tak milcząco mogą się uśmiechać lalki, manekiny.

Wracam w ten sposób do pytania o obecność pajacyków, do kukiełek z obrazów Wojtkiewicza i Makowskiego. Trudno czasem w ich dziełach odróżnić postaci dziecięce od lalek⁶, w przypadku Wojtkiewicza podkreślano przejmowanie przez marionety „na mocy inwersji – ludzkich odczuć”⁷, natomiast sam Makowski miał stwierdzić: „Maski! Maski! – widzi się je wszędzie w moich obrazach. Dla mnie są to osoby prawdziwe i ta ludzka prawda mnie pasjonuje”⁸. Zdecydowanie inny sens ma wypowiedź artysty, niż ukazuje to ujęcie badawcze, sprowadzające przenikanie ludzi i lalek, twarzy i masek do groteskowych przekształceń⁹. I chociaż nie chodzi tu o eksponowanie intencji autorskiej, to jednak warto mieć te słowa w pamięci.

Lalki i marionety pojawiają się u malarzy najprawdopodobniej pod wpływem koncepcji Heinricha von Kleista i Maurice’a Maeterlincka¹⁰. Koncepcja Kleista zakładała duchowy aspekt materii i dlatego, zgodnie z nią, kukiełki lepiej niż ludzie wyrażały transcendentalność. Jak podkreśla Victoria Nelson, autorka książki *Sekretne życie lalek*: „W przypadku Kleista można zaryzykować twierdzenie, że to właśnie nieprzejrzystość marionety pozwala mu postrzegać ją w jej duchowym wymiarze”¹¹.

Z jednej strony, daje się zauważyć – u Makowskiego zwłaszcza – rodzaj uczłowieczenia pajacyków: zdecydowana większość z nich sprawia wrażenie pogodnych, dobrych osób, ujęcia z nimi przypominają sceny ze świata bajek. Podobny, bajkowy charakter mają niektóre lalki z obrazów Wojtkiewicza (np. w *Rozstaniu* z cyklu *Z dziecięcych póż*), ale ich charakter jest jednak bardziej niepokojący, częściej przypominają o pewnej bezduszości, automatyczności

⁶ „W powstałych w ostatnim roku życia Wojtkiewicza rysunkach dukt linii uległ uproszczeniu, kontur stwardniał i miejscami zeszywniał. W ewokujących nostalgiczny nastrój scenach pojawili się dziecięcy bohaterowie o wyołbrzymionych głowach, wątych sylwetkach i schematycznych, pozbawionych wyrazu rysach twarzy; towarzyszą im niepokojąco podobne do nich lalki.” – zob. I. Kossowska, *Witold Wojtkiewicz*, dz. cyt., s. 91.

⁷ Tamże, s. 75.

⁸ Cyt. za: I. Kossowska, *Tadeusz Makowski*, dz. cyt., s. 75.

⁹ Tamże, s. 75: „Stapiając się z noszącą ją postacią, maska wyznacza rzeczywistość groteski”.

¹⁰ Tamże, s. 73, 77. I. Kossowska, *Witold Wojtkiewicz*, dz. cyt., s. 77.

¹¹ V. Nelson, *Sekretne życie lalek*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2009, s. 72–73.

kukiełek (tym samym odślaniając marionetkowość osób)¹². Tak ostre przeciwstawienie u Makowskiego nie pojawia się, chociaż na niektórych z obrazów pajacyki przybierają „zadziwiająco drapieżny wyraz”, jak zauważa Irena Kossowska¹³.

XIX-wiecznej fascynacji lalkami towarzyszyły głosy sprzeciwu – jeden z nich należał do Rilkego, który opisywał koniec dzieciństwa jako zdarzenie „utruty lalki”. Tak ten proces opisuje, cytując poetę, przywołana wcześniej Nelson:

Jako dzieci, powiada Rilke, wymyślamy lalce duszę, ale ostatecznie lalka sprawia, że dziecko czuje się oszukane, kiedy zabawka zostanie „zdemaskowana jako ciało przeźliwie obce, dla którego zmarnowaliśmy nasze najczystsze zapały”. Kiedy nasze dzieciństwo dobiega końca, „nie możemy zrobić z niej ani rzeczy, ani człowieka, i w takich chwilach staje się dla nas czymś nieznanym” [...]¹⁴.

Lalka w tym ujęciu okazuje się bytem niepokojącym, który pozbawiony perspektywy dziecięcej wiary, uniemożliwia klasyfikację, ludzi podobieństwem i rozczarowuje odmiennością. Nie tyle więc prowokuje do zastanawiania się nad ludzkim automatyzmem, marionetkową bezduszością (co stanowi ośrodek odczytań antropologicznych i socjologicznych), ile zwraca uwagę na kwestię naszych zdolności poznawczych, umiejętności klasyfikowania bytów, która zapewnia nam poczucie panowania nad światem. Jeśli „nie możemy zrobić z niej ani rzeczy, ani człowieka”, pozostajemy bez narzędzi ułatwiających porządkowanie rzeczywistości, a więc zapewniających nam poczucie bezpieczeństwa.

W tym też kontekście cenna jest uwaga o inspiracji, jaką lalki wywarły na koncepcję niesamowitego u Freuda:

W sformułowaniu definicji niesamowitego Freud zacytował zdanie swojego akademickiego kolegi, Ernsta Jentscha: „jeden z najpewniejszych chwytów artystycznych służących do łatwego wywoływania niesamowitych oddziaływań przez opowiadania...

¹² Zob. I. Kossowska, *Witold Wojtkiewicz*, dz. cyt., s.77 („Kontrastowe zestawienie ludzkiej postaci i kukły pojawiło się już w obrazie *Lalki* z 1906 roku, [...]. Ta konfrontacja uprzedmiotowionych dziewcząt i ożywionych wolał artysty marionetek, uzmysławia dramat człowieka uwięzionego w konwenansie obyczajów i przyzwycajeń. Ekstatyczny taniec kukiełek staje się tu projekcją ludzkich marzeń”. Tamże, s. 91).

¹³ I. Kossowska, *Tadeusz Makowski*, dz. cyt., s. 76.

¹⁴ V. Nelson, dz. cyt., s. 78.

polega na tym, że pozostawia się czytelnika w niepewności co do tego, czy w przypadku pewnej postaci ma się do czynienia z osobą, czy na przykład z automatem¹⁵.

Psychoanalityczna lektura niejednoznaczności lalek, skupienie na tym, co „pozornie nie-martwe” ma z kolei swą ważną odsłonę w propozycji Lacana, którą przywołuję w interpretacji Agaty Bielik-Robson:

Przedmiot niesamowity posiada tajemniczą zdolność witalizowania naszej rzeczywistości psychicznej, która na chwilę jakby wstaje z martwych ożywiona „spojrzeniem rzeczy” [...] [ta rzecz – B.P.] zdaje się patrzeć na mnie, czy raczej na ową rzecz-wemnie, przypominając mi, że także ona miała kiedyś zdolność widzenia, zanim stała się niczym tarcza Meduzy, obrazem stężalego niepokoju¹⁶.

U Lacana „spojrzenie rzeczy” doprowadza do zderzenia z „twarzą Realnego”¹⁷ – spoza porządku wypowiedzianego. Konfrontacja z tym co niewypowiedziane – z pytaniami kryjącymi się w oczach dzieci „milczących i uśmiechniętych” jest jednym z problemów, które pojawiają się w wierszu Różewicza.

Nie chcę przedstawiać psychoanalitycznej interpretacji tego tekstu (co nie znaczy, że nie jest ona możliwa), traktuję jednak ten kontekst jako ważny dla odczytania utworu. Spojrzenia dzieci i wzrok z obrazu, oczy dzieci i oczy pajacyków, wzrok własnych dzieci i spojrzenie z drugiej połowy życia – krzyżowanie się tego, co żywe i martwe, realne i oniryczne, zakotwiczone w życiu i patrzące na nie z perspektywy czasu – przenikanie tych spojrzeń uruchamia świadomość obcości własnej i wzajemnej, niepokojąc pytaniem o ewentualne/rzekome podobieństwo.

Patrzenie na dzieci jest spojrzeniem rzucanym z dystansu, potwierdzającym odległość między „nami” a „nimi”. Odwrócenie tego spojrzenia w zakończeniu wiersza podkreśla osobność między „nimi” (dorosłymi dziećmi) a „nami”. Wzajemna „osobność” jest jednak zakotwiczona w skupionym na sobie wzroku: on potwierdza ją i zarazem nie pozwala przekroczyć. Być może wzrok rozpoznaje to, co ma pozostać zakryte. Odkrywa to, co zbyt bolesne. Przerazającą, porażającą osobność, której przejmującym obrazem jest „cho-

¹⁵ Tamże, s. 74.

¹⁶ A. Bielik-Robson, *Niesamowite, fetysz, alegoria. O kondycji urzeczowienia u Freuda, Lacana i Benjamina*, w: *Freud i nowoczesność*, red. Z. Rosińska, J. Michalik, P. Bursztyka, Kraków 2008, s. 111.

¹⁷ Tamże, s. 11 („Stając się rzeczą, która patrzy, obiekt «małe a» na chwilę rozkrusza tę wewnętrzną skamielinę, ożywiając jej traumatyczną pamięć: co widziałeś – pyta – kiedy patrzyłeś w twarz Realnego?”).

wanie się po kątach” – dziecięca zabawa niepokojąco podobna do rozpaczliwego gestu ukrycia się, pragnienia bycia niewidocznym, by móc żyć.

Wiersz Różewicza o drodze życia skupia się na postaciach dzieci i dzieci-pajacyków, ze względu na niejasność podobieństwa, mroczność obcości – nie wiemy kto i o co pyta „niemym spojrzeniem”, czy rzeczywiście pytają nas dzieci, czy to my usiłujemy się od nich czegoś dowiedzieć? Nawet wtedy, a może zwłaszcza wtedy, gdy przypisujemy im własne pytania?

Jak wspominałam, obrazy Wojtkiewicza i Makowskiego nie zostały potraktowane służebnie wobec utworu – wskazując na nie, poeta odsłania niepokój własnego patrzenia. Dzieci z obrazów (pajacyki, lalki), chociaż milczące, nie pozwalają „sobą zawładnąć”, nie pozwalają pojąć swej tajemnicy – komplikują odczytania, uniejednoznaczniają interpretację. Ten sposób patrzenia na obrazy, wydobywający ich niejasność, zawieszenie mocnych sądów, pokazujący rodzaj „ich spojrzenia na nas” (bycia przez nie „dotkniętym”) przypomina w bardzo dużym stopniu koncepcję „nauki o obrazach” autorstwa Georges’a Didi-Hubermana, który przedstawiając własną propozycję zmiany interpretowania malarstwa, podkreślał:

Oto nasza stawka: wiedzieć, lecz przemyśleć także niewiedzę, która wypłtuje się z sieci wiedzy. Dialektyzować. Angażować się – poza samą wiedzą – w próbę, która nie prowadzi do wiedzy (bo to wiąże się z zaprzeczeniem), lecz do przemyślenia elementu niewiedzy, która nas oślepia za każdym razem, kiedy kierujemy swoje spojrzenie ku obrazowi artystycznemu¹⁸.

Ten element niewiedzy, zgody na to, że w obrazie pojawia się to, co „symptomatyczne” – a więc przychodzące spoza nas, „z naszego zapomnienia”¹⁹ – powoduje nie tylko niekończący się proces interpretacji, ale i odsłania nasz związek z obrazem:

...otwarcie na symptom daje nam dostęp do tego, co nie do pomyślenia, a co przed naszymi oczami pojawia się na obrazach, jak pozostałość konfliktu, którego szczegółów nigdy nie poznamy, jak powrót tego, co wyparte, którego wszystkich nazw nigdy dokładnie nie wskażemy [...] ²⁰.

¹⁸ G. Didi-Huberman, *Pytanie*, przeł. A. Leśniak, w: tegoż, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 11.

¹⁹ „Coś, co zmienia świat przedstawionych form, tak, jak materia zmienia formalną perfekcję rysunku. Coś, co trzeba nazwać «symptomem», jako że nie ma symptomu – w sensie freudowskim – bez pracy zapomnienia”. Tamże, s. 108.

²⁰ Tamże, s. 121.

W tym ujęciu dzieci-pajacyki z obrazów odślaniają nasze obawy przed doświadczeniem obcości własnego życia, przed pragnieniem/próba dostrzeżenia w nim „drogi” – wzajemna osobność dziecka, dorosłego i starszego człowieka jest tym, co poraża.

W pierwszej części wiersza padają słowa o „gubieniu po drodze/ prawdy/ której szukałem/ w miejscach ciemnych” – powyższe rozpoznanie wydaje się jednym z takich miejsc.

Hanna Marciniak

Obraz fotograficzny – między archiwum a pozorem. Fotografie w *nożyku profesora* Tadeusza Różewicza¹

Tekst poświęcony będzie dwóm fotografiom umieszczonym w tomie poetyckim *nożyk profesora* Tadeusza Różewicza na pierwszej stronie okładki oraz na stronie tytułowej. Fotografie te nie pełnią moim zdaniem funkcji ilustracyjnych, w sensie ozdoby, czy uzupełnienia tomu. Ich funkcja jest o wiele bardziej złożona i fundamentalna. Szczegółowo zajmę się gatunkami fotograficznymi, z których się wywodzą, oraz porządkami i kodami kulturowymi, w które się wpisują, głównie zaś kodem archiwum i świadectwa.

Koncepcją teoretyczną, która wydaje się szczególnie obiecująca i efektywna w kontekście odbioru kultury wizualnej, jest afektywny model odbioru, oparty na pojęciu wyobraźni afektywnej. Ernst van Alphen, jeden z głównych orędowników tej koncepcji, twierdzi, że postawa afektywna i empatyczna wobec dzieła sprawdza się w sytuacjach, gdy analiza i dystans intelektualny zawodzą, nie naprowadzając na żaden odkrywczy trop interpretacyjny albo pozostawiając nas kompletnie bezradnymi. Reakcja oparta na empatii pojawia się również w momencie, kiedy bierna estetyczna kontemplacja okazuje się nie tyle zbędna, co niestosowna, widz zaś odczuwa potrzebę aktywnego zaangażowania. Prowadzi to do przeformułowania pojęcia prowokacyjności, które odnosi się nie tyle do bulwersującego charakteru dzieła, burzenia norm estetycznych lub etycznych, ile do

¹ Tekst powstał w ramach projektu grantowego Uniwersytetu Karola w Pradze: GAUK nr 585912 zatytułowanego „Autobiografické strategie v české a polské postavantgardní poezji”.

zdolności wywoływania u widza intensywnej reakcji. Afekty – stwierdza van Alphen w artykule *Affective Operations on Art And Literature* mają charakter społeczny, nie zaś czysto subiektywny i personalny². Każdy afekt powstaje bowiem w interakcji:

Afektywne warunki sztuki i literatury nie powinny być postrzegane jako warunki formalne, mimo że w wielu przypadkach afekty wywołane być mogą właśnie przez formalne aspekty dzieła. Z faktu, że afekty postrzegać powinniśmy jako energetyczną intensywność, wynika, iż mają one charakter relacyjny i zawsze stanowią rezultat interakcji między dziełem a jego odbiorcą. To właśnie w tej relacji rodzi się intensywność³.

Szczególny potencjał afektywny ma zdaniem van Alphen kultura wizualna, a zawdzięcza go pewnej konkretności reprezentacji, jakiej nie oferuje na przykład dyskurs. Oczywiście ów mechanizm pobudzający nie jest właściwy wszystkim otaczającym nas obrazom, co wynika z ich konwencjonalizacji i naszego przyzwyczajenia. Rozbijanie owej skorupy konwencjonalizacji jest zaś zadaniem sztuki. W jednym z ostatnich wywiadów van Alphen określa sztukę (głównie zaś sztuki wizualne) mianem laboratorium, w którym przeprowadza się eksperymenty dotyczące opracowania tego, co dla danej kultury wciąż jest „bolesnym miejscem”, nierozwiązanym i drażliwym problemem⁴.

W kwestii szczególnego potencjału afektywnego obrazu większość badaczy pozostaje zgodna. Zdaniem Jill Bennett reprezentacja wizualna skłania do interpretacji afektywnej, ponieważ pobudza sferę sensualną i ewokuje pamięć zmysłową w dużo większym stopniu niż przedstawienie narracyjne czy dyskursywne.

[...] obrazy – pisze Bennett – mają zdolność zwracania się do pamięci cielesnej odbiorcy: dotykania widza, który raczej odczuwa, niż po prostu widzi dane wydarzenie, wpisane w obraz w procesie afektywnego zarażenia. [...] Dlatego cielesna odpowiedź poprzedza inskrypcję narracji, reakcji moralnych czy empatii⁵.

² E. van Alphen, *Affective Operations on Art and Literature*, „Res: Anthropology and Aesthetics” 2008, nr 53/54, s. 21.

³ Tamże, s. 26.

⁴ Zob. E. van Alphen, *Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami wyobraźni. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 209–210.

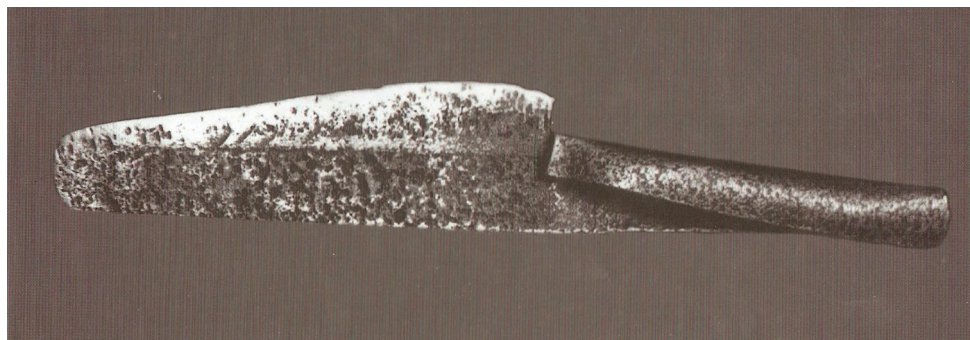
⁵ J. Bennett, *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford 2005, s. 36.

Pamięć zmysłowa opiera się w pewnym sensie historyzacji, „konserwuje” doświadczenie afektywne, dając iluzję jego teraźniejszej obecności. Poetyka pamięci zmysłowej jest raczej transaktywna, niż komunikacyjna czy reprezentująca (zakłada „nie tyle mówienie «o», ile mówienie «z wewnątrz» pewnej pamięci lub doświadczenia”, ewokując w widzu podobny afekt). Jak się przekonamy, nie chodzi tu o wykluczenie drobiazgowej analizy formalnej dzieła, lecz raczej o włączenie w dyskurs krytyczny refleksji nad afektami czy emocjami, jakie dane dzieło w nas porusza.

Obraz – archiwum

Fotografia umieszczona na pierwszej stronie okładki tomu *nożyka profesora* wpisuje się w fotograficzny dyskurs testimonialny (il. 1).

Obiekt przedstawiony na fotografii – żelazny nożyk wykonany z kawałka blachy, o cienkim, wielokrotnie szlifowanym ostrzu – w sposób intuicyjny wiążemy z nieudanymi próbami opisu tytułowego nożyka profesora Porębskiego w poemacie⁶. Opis, który jest raczej paradoksalnym podkreślaniem niemożliwości jakiegokolwiek opisu – porzucony zostaje na rzecz indeksalnego przedstawienia fotograficznego. Do statusu fotograficznej reprezentacji powrócę za chwilę, teraz zaś chciałabym skupić się na samym przedmiocie, który stanowi referent fotografii.



Il. 1. Fotografia z pierwszej strony okładki tomu *nożyk profesora*. Informacja w metryce redakcyjnej: „Zdjęcie nożyka obozowego prof. Mieczysława Porębskiego, © Katarzyna Brodowska”

⁶ Zob. A. Ubertowska, *Przepisywanie Zagłady. Shoah w późnych poematach Tadeusza Różewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2004, nr 2. Temat ten rozwijam w artykule *Wizualna przestrzeń postpamięci. Poetyka sekundarnego świadectwa w „nożyku profesora” Tadeusza Różewicza*, „Wielogłos” 2013, nr 1 (15), s. 47–61.

Z poematu dowiadujemy się, że tytułowy nożyk wykonany został ze stalowej becзки przez profesora Porębskiego w obozie koncentracyjnym w Auschwitz. W poemacie cytowany jest list profesora z roku 1998, w którym wspomniana zostaje geneza i funkcja nożyka:

Mieczysław:
„myślałem jeszcze
o tym moim nożu
z obręczy od becзки.
Nosiło się go w obrąbku
pasiakowatego chałata,
bo zabierali
i mogło to drogo kosztować...
Tak więc pełnił funkcje
nie tylko użytkowe,
ale znacznie bardziej złożone
(warto by jeszcze o tym pogadać)...
(*nożyk profesora*, NP, X, 91).

W dalszej części tekstu dowiadujemy się jeszcze kilku szczegółów o praktycznej funkcji nożyka w obozie (obieranie kartofli, golenie się) i terażniejszej (otwieranie kopert), a także o niezrealizowanych nigdy przez Porębskiego planach napisania tekstu o nożyku. Niedopowiedzenie w ostatnim wersie cytowanego listu, dygresje narratora poematu, w których gubi się opis przedmiotu, pozostawiają czytelnika bez konkretnego wyjaśnienia w kwestii szczególnego, wykraczającego poza kwestie pragmatyczne, znaczenia nożyka. Nie tylko na podstawie poematu, ale również ogólnej wiedzy na temat nazistowskiej polityki własności, wnioskować możemy, że owe funkcje „znacznie bardziej złożone” sprowadzały się właśnie do posiadania, które miało wymiar symboliczny. Własność wiązała się bowiem z poczuciem indywidualności i podmiotowości. Wszystko to są jednak kwestie stosunkowo oczywiste, ani tekst poematu, ani fotografia nie oferują tu niczego nowego.

Pewnym tropem interpretacyjnym może być potraktowanie „ocalonego” przedmiotu jako metonimicznego, rozproszonego portretu jego właściciela. Tego rodzaju upodmiotowienie obiektu (obiekt jako świadek) jest znamienne dla zjawiska, które Ernst van Alphen określa mianem „efektu Holokaustu”⁷: w obliczu zaniku podmiotowości człowieka, przedmioty stają się synekdochą jego tożsamości. Skoro zaniku czy nieobecności nie sposób przedstawić bez-

⁷ Zob. E. van Alphen, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford 1997.

pośrednio, ekwiwalentem stają się procesy zachodzące w świecie przedmiotowym. I tak, u Różewicza nożyk trwa („mijały lata”), ale również przemija i ulega zapomnieniu (co sugeruje metafora rdzewienia). Poetyka ta niesie z sobą ryzyko całkowitej anihilacji podmiotowości człowieka. W dziele dokonuje się bowiem powtórzenie aktu jego zniknięcia. Ta radykalna poetyka depersonalizacji naznaczona jest więc świadomością totalnej utraty.

Inny rodzaj niebezpieczeństwa niesie totalizacja przedmiotu, który powtarza totalizująco-anihilujący gest inżynierów Szosa, redukujących podmiotowość ofiar do liczb: olbrzymiej ilości danych osobowych, inwentury posiadanego majątku, numerów obozowych, liczby osób przeniesionych do gett, zlikwidowanych. O ryzyku swoistej fetyszyzacji „faktów” tworzących archiwum Holokaustu mówił często Claude Lanzmann, przeciwstawiając owej mnogości danych świadectwa ustne. O niebezpieczeństwie tego rodzaju redukcjonizmu pisze także Bożena Shalcross w książce *Rzeczy i Zagłada*:

Aby uchwycić faktyczność Zagłady, badacze często wykorzystują perspektywę, która przekształca masowe morderstwo w przygniatającą masę faktów i liczb mających oddać jej ponurą energię. Ta obiektywizacja pokazuje tak zwaną statystyczną prawdę, przedstawianą na stronach opracowań naukowych i ścianach muzeów. Można odrzucić ją jako dosyć niebezpiecznie zbliżoną – w swej metodzie – do stotalizowanej depersonalizacji nazistowskiego projektu⁸.

Ujęciu totalizującemu przeciwstawia Shalcross koncepcję indywidualizacji materialnych świadectw Zagłady, skupioną na odkrywaniu historii poszczególnych przedmiotów i ich właścicieli.

Interesująca w tym kontekście wydaje się możliwość ponownego odczytania wczesnego opowiadania Tadeusza Różewicza *Wycieczka do muzeum* (1959). Już na samym wstępie uderza koncentracja narratora na przedmiotowym aspekcie opisanej sytuacji: w kierunku muzeum obozu koncentracyjnego Auschwitz zmierzają tłumy ludzi, „mężczyźni w kamgarnowych płaszczach, dziewczęta w kolorowych sweterkach i obcisłych spodniach”, mężczyźni mają na sobie „ozdobne półbuty na grubych podszwach, szyte białymi nićmi” (*Wycieczka do muzeum*, I, 168). Ludzie ci niosą „koszyczki z jedzeniem, teczki z żółtej świńskiej skóry, aparaty fotograficzne” (*Wycieczka do muzeum*, I, 168). Opis ten podkreśla nie tylko diametralną różnicę między wyposażeniem zwiedzających a stanem posiadania więźniów obozu. Na każdym kroku podkreślana jest również wielość, obfitość zarówno ludzi, jak i przedmiotów, a także ludzkie „trzymanie się” przedmiotów, związek między życiem a jego warstwą mate-

⁸ B. Shalcross, *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010, s. 13.

rialną. Wielość staje się monstrualnością w momencie, kiedy opis nie dotyczy już majątku żywych, lecz skupia się na zgromadzonym w muzeum inwentarzu martwych: „góra starych butów. Góra zbutwiałej skóry. Jak wykopany nosorożec, który padł w zamierzchłej epoce, a teraz został wydobyty na światło dzienne. Góry szczotek, pędzli do golenia” (*Wycieczka do muzeum*, I, 174). Trzykrotne powtórzenie słowa „góra” stanowi – nieudaną, niezręczną – próbę opisaną przytłaczającej, trudnej do objęcia zrozumieniem i refleksją liczby nagromadzonych przedmiotów. Groteskowe porównanie do zmumifikowanego ciała nosorożca ewokuje niesamowitość (w sensie psychoanalitycznym) tego odkrycia. Inny fragment opowiadania stanowi refleksję nad nieprzystawalnością środków, za pomocą których przewodnik muzeum pragnie wytłumaczyć zwiedzającym to, co widzą:

Przewodnik, były więzień obozu, ma najlepszą wolę. Rzeczowe informacje, cyfry, kilogramy odzieży, włosów kobiecych, tysiące pędzli do golenia, szczotek i misek, miliony spalonych ciał przeplata uwagami moralnymi, filozoficznymi, aforyzmami własnego wyrobu, cytata z lektury, i tak dalej. Chce zbliżyć zwiedzających do tego „piekła”, które otwierało się za bramą muzeum. Ciągłe podkreśla, jakby się zresztą tłumacząc przed zwiedzającymi, że to wszystko, co się teraz w muzeum znajduje, jest tylko częścią i nie można tego opisać, co się tu działo. Piekło (*Wycieczka do muzeum*, I, 172).

Ani archetypy i inne kulturowo uwarunkowane schematy wyobrażenia i przedstawiania („piekło”), ani ironicznie potraktowane erudycyjne komentarze („aforyzmy”, „cytaty”), ani też skrupulatne gromadzenie i katalogowanie materialnych świadectw Zagłady nie dają żadnej możliwości wglądu intelektualnego ani emocjonalnego w przedstawiane wydarzenia.

Powróćmy do wątku totalizacji i fetyszyzacji danych na temat Zagłady. O problemie tym wspomina Ernst van Alphen w przywoływanym już wywiadzie. Jego zdaniem w przypadku Szoa mamy często do czynienia z absolutyzacją jego niewyrażalności i nieprzedstawialności lub – w mniej radykalnej wersji – niemożności jego artystycznego, imaginacyjnego opracowania. Owe radykalne gesty – znane między innymi z wypowiedzi Berela Langa czy Gérarda Wajcmana – wynikają zdaniem badacza z niemożności kulturowego przepracowania tego wydarzenia, które odgrywane jest w oparciu o fałszywą identyfikację.

Zwolennicy tego rodzaju puryzmu – mówi van Alphen – zwracają się w stronę archiwów w poszukiwaniu tego, co najbardziej „archiwalne”, a więc w ich wyobrażeniu najczystszej formy przedstawienia, takiej jak lista czy tabela. Jednak taka strategia powtarza jedynie gest oprawców [...]. Trzeba sobie uzmysłwić, że kiedy uprzywilejowuje się

archiwum (jako sposób przedstawienia danych) i pozbawia się prawa do interpretacji i wyobraźni, czystość klasyfikacji i wyliczania faktów może zaprowadzić nas do piekła systematycznego zniszczenia⁹.

Z wielu sposobów interpretacji kategorii archiwum wyłaniają się tu dwie zasadniczo odmiennie ujmujące swój przedmiot. Pierwsza postrzega archiwum jako kompletny zbiór „faktów” niepodlegających dyskusji, druga widzi archiwum jako niepełną, dynamicznie tworzącą się heterogeniczną kolekcję, powstającą poprzez stopniowe gromadzenie elementów, jak również ich interpretację. Ku drugiej koncepcji przychyliła się Georges Didi-Huberman, pisząc: „Archiwum nie jest jednak zwyczajnym «odbiciem» wydarzenia, ani też jego zwyczajnym «dowodem». Ponieważ zawsze powstaje przez nieustanne nakładanie, montaż z innymi archiwami”¹⁰. Archiwum nie wyklucza świadectwa (materialnego, werbalnego, wizualnego) – kategorie te w ujęciu Didi-Hubermana raczej się dopełniają.

Po ponad czterdziestu latach od napisania *Wycieczki do muzeum* – biorąc pod uwagę daty umieszczone w rękopisie *nożyka profesora* (1950-2001) – stwierdzić można, że problem ten nigdy nie przestał być dla poety aktualny. Różewicz powraca z próbą opowiedzenia historii wielkiego archiwum przedmiotów pozostawionych przez ofiary Szoa za pośrednictwem historii pojedynczego przedmiotu i jego właściciela. Nie zapominajmy jednak, że w Różewiczowskim poemacie mamy do czynienia nie z samym przedmiotem-świadectwem, ale z jego fotografią, która rości sobie ów testimonialny status. Na jakiej podstawie jesteśmy w stanie dokonać tego rodzaju identyfikacji między reprezentacją a jej obiektem? Podstawą tą jest zakorzenione w kulturze Zachodu przekonanie o dokumentalnym statusie fotografii, stanowiącej prototyp dyskursu realistycznego oraz wzorzec realistycznego przedstawiania, swoisty certyfikat obecności tego, co przedstawione. W swojej nadzwyczaj odkrywczej reinterpretacji *La Chambre claire* Rolanda Barthes’a – książki, na którą wyjątkowo często powołują się badacze w kontekście rozważań nad indeksalnością fotografii – Margaret Olin wykazuje, że indeksalność ta nie ma charakteru czysto przedmiotowego (relacja przedmiot reprezentowany – reprezentacja), ale przedmiotowo-podmiotowy:

[...] najistotniejsza moc indeksalna fotografii nie leży w relacji pomiędzy fotografią i jej przedmiotem, lecz w relacji pomiędzy fotografią i jej odbiorcą lub użytkowni-

⁹ E. van Alphen, *Afekt, trauma i rozumienie*, dz. cyt., s. 210.

¹⁰ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho Chi, Kraków 2008, s. 128.

kiem, w czymś, co określam mianem „performatywnego indeksu” lub też „indeksu identyfikacji”¹¹.

Przypisywanie obrazowi fotograficznemu mocy uobecniającej jest więc kwestią intencji, ma charakter preformatywny. Problematykę realistyczności i realizmu fotografii postaram się rozwinąć w kolejnej części tekstu, która dotyczyć będzie drugiej z fotografii umieszczonych w tomie Różewicza.

Obraz – pozór¹²

Po otwarciu książki widzimy fotografię leżącego na śniegu ciała nagiej kobiety (il. 2). Zdjęcie to, zostało wykonane (lub wyretuszowane) w technice sepii. Na początku XX wieku był to zabieg często stosowany w fotografii atelierowej, typowy dla fotografii pozowanej, aktu i portretu. Sepiowy barwnik stosowany w momencie wywoływania zdjęcia nadawał mu charakterystyczny, ciepły odcień. Dziś zabieg ten stosowany jest w celu postarzenia fotografii, podkreślenia jej archiwalnego charakteru. Wiąże się często z konwencją nostalgiczną, stąd pojawiają się także skojarzenia z kiczem.

Fotografia jest prześwietlona: kontury ciała kobiety całkowicie rozmywają się w dolnej części, na tle śniegu. Śnieg zajmuje zresztą ponad połowę powierzchni obrazu, stanowiąc dwuwymiarową białą plamę. Na skutek tego fotografia traci głębię, staje się całkowicie płaska. Trudno odróżnić na niej pierwszy i drugi plan, ponieważ jest całkowicie pozbawiona perspektywy. Zaspy śnieżne na tle baraku (jak możemy się domyślać) tworzą abstrakcyjną linię geometryczną. Kontrast między plamami koloru (czerni i bieli) oraz specyficzna „abstraktyzacja” kształtów ciała ludzkiego przywodzi na myśl technikę często stosowaną w awangardowym akcie fotograficznym – wystarczy przypomnieć słynną *Falę* autorstwa Františka Drtikola (Vlna, 1925) lub akty autorstwa Stanisława Ostroroga. Chwył ten – mający swoje korzenie w sztuce secesyjnej, z typowym dla niej zniesieniem granic między organicznością ludzkiego ciała a organicznością roślinną, a także upodobaniem do ornamentu – polega na takim przedstawieniu ciała, iż wydaje się ono częścią krajobra-

¹¹ M. Olin, *Roland Barthes's „Mistaken” Identification*, w: tejże, *Touching Photographs*, Chicago-London 2012, s. 69.

¹² Już po napisaniu przedstawianego artykułu natrafiłam na studium poświęcone interesującej mnie problematyce, którego autor stawia pokrewne do mnie tezy. Zob. B. Krupa, *Ciało Róży. Fotograficzne reprezentacje Zagłady w „nożyku profesora”*, w: *Niepokoje. Twórczość Tadeusza Różewicza wobec Zagłady*, red. P. Krupiński, Warszawa 2014, s. 208–239.



Il. 2. Fotografia znajdująca się na 2 i 3 stronie tomu *nożyk profesora*. Informacja w metryce redakcyjnej: „Zdjęcie na 2-3 str. przedstawia martwą więźniarkę obozu koncentracyjnego”. (Brak adnotacji do praw autorskich. Zdjęcie zostało dodatkowo wyretuszowane przeze mnie: usunęłam tekst oraz ślady zgięcia stron – H.M.)

zu: linie i krzywizny postaci i pejzażu wzajemnie ze sobą korespondują. Tak przedstawione ciało staje się czymś nieludzkim, zgeometryzowanym, wyalienowanym. Ponadto, rozmycie i prześwietlenie sugerować może, że kadr ten został wycięty z innego, większego zdjęcia.

Odwołanie do tej estetyki w tomie Różewicza zaskakuje, a nawet szokuje, zwłaszcza w kontekście adnotacji zamieszczonej w metryczce redakcyjnej. Fotografia ta stała się obiektem burzliwej dyskusji krytyków, w której poruszono temat stosowności, kluczowej dla poetyki przedstawiania Zagłady kategorii etyczno-estetycznej. Na manipulacje, których dokonano na zdjęciu, zwrócił uwagę Marek Zaleski, zaznaczając, że gest ten ma charakter prowokacyjny:

Nie oceniam tego w kategoriach moralnych, bo, jak rozumiem, jest w tym próba zwrócenia uwagi na dwuznaczność podejmowania tematu jako tematu artystycznego właśnie. Choć w końcu i kategorie moralne są w tej grze. Mamy tu do czynienia z próbą przepracowania tego tematu, taką, która artystom każe ciągle pamiętać, że podejmując

temat, budząc litość, zgrozę, solidarność z ofiarą, nie mogą sprzeniewierzyć się sobie jednocześnie jako artyści. Są więc wielorako wodzeni na pokuszenie. Przedstawienie artystyczne staje się zatem również przygodą egzystencjalną¹³.

Wydaje się, że chodzi tu nie tylko o zwrócenie uwagi na dwuznaczność tematu, ale także na efekt przesycenia kultury wizualnej, proliferacji obrazów Zagłady, wobec których jesteście intelektualnie i emocjonalnie znieczuleni.

W przeciwieństwie do dwóch pozostałych fotografii umieszczonych w tomie, obraz ten nie posiada żadnych referencji do źródła lub autora. Jest to gest dość zaskakujący u autora kładącego nacisk na testimonalny i dokumentalny wymiar tomu. Zaskakujący jest również fakt, że jak do tej pory nie próbowano odnaleźć oryginału fotografii, zadowolając się adnotacją o „martwej więźniarce”.

Oryginał (il. 3) nie jest fotografią *sensu stricto*, lecz kadrem z filmu Henryka Makarewicza, żołnierza Armii Berlinga, któremu powierzono zadanie dokumentacji opuszczonego po ewakuacji obozu w Auschwitz w połowie stycznia 1945 roku. Jest to jeden z 32 kadrów filmu nakręconego w formacie 24x35 mm i wywołanego pod koniec stycznia 1946. Dokument Makarewicza należał do szeregu podobnego rodzaju materiałów zarejestrowanych w obozie zagłady Auschwitz-Birkenau po jego wyzwoleniu.

Nie jest to jedyne ujęcie wykonane w tym samym miejscu przez tego samego fotografa. Podobne zdjęcie z tej serii – zrobione z odmiennej perspektywy – obejmuje również inne ciała oraz strzępy ubrań na wpeł przysypane śniegiem. Drugi kadr ma jednak zupełnie inną kompozycję, bez wątplenia mniej podatną na artystyczną manipulację (il. 4).

Przywołany przykład jest znaczący w kontekście powyższych rozważań na temat interpretacji afektywnej. Analiza formalna fotografii okazuje się w tym wypadku przydatna o tyle, o ile pozwala odkryć jej „sfałszowanie”. Analiza historyczna i źródłowa prowadzi do odkrycia oryginałów, choć jest to jednak trop w pewnym sensie ślepy, ponieważ nadal nie udziela odpowiedzi na pytanie, dlaczego Różewicz (co do samego faktu nie mamy jednak stuprocentowej pewności) zdecydował się na tak nieetyczną ingerencję.

Manipulacja obrazem fotograficznym w *nożyku profesora* (zmiana odcienia odbitki oraz kadrowania, odwołanie do secesyjnej i awangardowej estetyki artystycznego aktu fotograficznego, zatajenie referencji fotografii) przy-

¹³ *Jak wyśpiewać sekcję zwłok?* W rozmowie udział biorą: L. Burska, A. Chłopecki, M. Dziewulska, P. Gruszczyński, M. Poprzęcka i M. Zaleski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 80.



Il. 3. Kadr z filmu Henryka Makarewicza, nakręconego w Auschwitz wkrótce po wyzwoleniu obozu w styczniu 1945. Zdjęcie z archiwum United States Holocaust Memorial Museum. Opis w USHMM: „Trup więźniarki leży w śniegu przed barakiem w Auschwitz, bezpośrednio po wyzwoleniu”. Podpis oryginalny: „Jeden z trupów, które nie trafiły do pieców (krematorium zostało wysadzone w powietrze w przeddzień ewakuacji)”. Nr fotografii w USHMM: 58412



Il 4. Kadr z filmu Henryka Makarewicza nakręconego w Auschwitz w styczniu 1945, wkrótce po wyzwoleniu obozu. Zdjęcie z archiwum United States Holocaust Memorial Museum Opis w USHMM: „Trupy więźniów leżą w śniegu przed barakami w Auschwitz, wkrótce po wyzwoleniu”. Opis oryginalny: „Kolejne szczątki”. Nr fotografii w USHMM: 584141

pomina zabiegi stosowane w swoich pracach przez Christiana Boltanskiego. W instalacji *Autel de Lycéé Chases* (1986–1987) artysta wykorzystał fotografie portretowe anonimowych dzieci, powiększając je do tego stopnia, że rysy twarzy poszczególnych osób stały się niemal nierozpoznawalne i nierozróżnialne. Fotografie te zostały dodatkowo podświetlone sztucznym punktowym światłem, które odbijając się od powierzchni slajdu, utrudnia jeszcze widoczność, choć teoretycznie jego celem jest dokładne oświetlenie, uwypuklenie zdjęcia i poprawa widoczności detali. Oryginalne fotografie wykorzystane przez Boltanskiego przedstawiają młodzież z żydowskiego liceum w Wiedniu, zdającą maturę w roku 1931. Umieszczenie ich na wspólnym „ołtarzu”, powiązanie siecią kabli i zunifikowanie za pomocą tej samej metody postprodukcji sugeruje bliskie relacje między przedstawionymi osobami. Nie znamy jednak żadnych szczegółów, możemy się tylko domyślać wspólnego losu tych osób po roku 1933.

Co więcej, manipulacje, jakich dopuszcza się Boltanski w innych pracach

– na przykład *Les Archives: Détective* (1987) czy *Réserve: Détective III* (1987), w których wykorzystuje poetykę archiwum (lub też „efekt archiwum”) tylko po to, aby zawieść oczekiwania odbiorcy, związane z odkrywaniem „prawdy” ukrytej w zbiorach – sugerują, że powinniśmy zachować ostrożność w kwestii atrybucji użytych fotografii. W instalacji *Réserve: Détective* Boltanski, wykorzystał zdjęcia wycięte z tabloidu „Détective”, którymi okleił pudła umieszczone na ciasnych półkach, tworząc archiwum dotyczące zbrodni popełnionych we Francji w latach siedemdziesiątych. Fotografie ofiar i morderców potraktowane zostały w ten sam sposób: w obu przypadkach powiększone aż do rozmycia konturów, niepodpisane – nie wiemy zatem, kto jest kim. Pudeł nie sposób otworzyć ani wyjąć z półki. Jest to zatem archiwum bezwartościowe pod względem poznawczym, frustrujące, zredukowane do pastiszowej formy¹⁴. Boltanski jednak nie tylko demaskuje „efekt archiwum” czy też „efekt świadectwa” jako zabieg formalny, prowadzący do mylnej, testimonialnej atrybucji czegoś, co świadectwem nie jest, ale stawia również inny problem związany z recepcją sztuki, która w różny sposób odwołuje się do poetyki świadectwa. Jest to kwestia fotograficznego realizmu. Artysta mówi o tym w jednym z wywiadów:

W większości moich prac fotograficznych manipulowałem dowodowymi właściwościami fotografii, które zwykliśmy jej przypisywać, aby podważyć je i wywrócić, czy też pokazać, że fotografia kłamie – że to, co wyraża, nie jest rzeczywistością, lecz zestawem kodów kulturowych¹⁵.

Manipulacja jest zatem próbą przekierowania recepcji z toru biernej kontemplacji na prowokację, afektywne poruszenie, a następnie dociekanie i refleksję. Wspominając o „dowodowych właściwościach fotografii” i podkreślając kulturowo zdeterminowany charakter przekonania o fotograficznym realizmie, Boltanski sytuuje się w samym centrum intensywnych debat na temat realistycznej lub nierealistycznej estetyki przedstawiania Zagłady.

Ze wspomnianym już wyżej purystycznym lub też ikonoklastycznym podejściem do reprezentacji Holokaustu wiąże się przekonanie, że najdoskonalszą postacią realizmu (uznawanego za jedyną akceptowaną poetykę) jest surowy realizm dokumentów. Preferencja ta – oparta na zasadach moralnych, nie zaś estetycznych – zaskakuje o tyle, że jej autorzy zdają się zapominać

¹⁴ Pisał o tym między innymi E. van Alphen w artykule *Deadly Historians: Boltanski's Intervention in Holocaust Historiography*. Zob. tenże, *Visual Culture and the Holocaust*, red. B. Zelizer, London 2001.

¹⁵ D. Renard, *Interview with Christian Boltanski*, cyt. za: tamże, s. 61.

o drugim, równie tradycyjnym biegunie poetyki realistycznej – mianowicie o wymiarze narracyjnym, fabularnym i fikcyjnym. Artystyczne potraktowanie świadectw rzeczywistych wydarzeń traktowane jest w takim ujęciu jako rodzaj „pomyłki kategorialnej” – estetyzacja, zaciemnianie i manipulacja¹⁶. Co ciekawe, dyskusja ta toczyła się głównie w środowisku historiografów i literaturoznawców (przypomnijmy chociażby polemikę Haydena White’a z Berelem Langiem). W dziedzinie sztuk wizualnych dyskutowano głównie o samej kwestii nieprzedstawialności (czynili to między innymi Jean-Luc Nancy i Jacques Rancière), jednak dopiero po wydaniu *Obrazów mimo wszystko* Georges’a Didi-Hubermana (2003) podjęto bardziej konkretną debatę o realistycznym i testimonialnym statusie fotografii, o wyobrazeniowych aspektach fotograficznego przedstawienia, a także możliwościach manipulacji obrazem fotograficznym.

Użyte w podtytułach określenia „obraz-archiwum” i „obraz-pozór” pochodzą z tej właśnie głośnej rozprawy. Przypomnijmy, że punktem wyjścia do jej napisania była debata, która rozpętała się wokół wystawy *Memoire des camps*, po której obrońcy „nieprzedstawiającej” koncepcji Lanzmana: Gérard Wajcman i Élisabeth Pagnoux oskarżyli Didiego o „katolicki fetyszym” obrazu. Dyskusja toczy się tu nie tylko wobec samej kategorii (nie)przedstawialności Zagłady, ale także wokół epistemologii obrazu. Krytycy zdają się postrzegać obraz fotograficzny jako tożsamy z reprezentowanym przedmiotem, tak jakby możliwe było wejście w obraz i bezpośrednie poznanie „prawdy” o tym, co zostało na nim przedstawione. Didi-Huberman powołuje się zaś na fenomenologiczną koncepcję Sartre’a, uwzględniającą pojęcie wyobraźni i intencjonalności. Obraz jest aktem, nie zaś rzeczą: „przedmiot tak samo nie zawiera się w obrazie, jak obraz nie jest pomniejszonym przedmiotem”¹⁷. Pozorny i testimonialny aspekt obrazu nie znoszą się wzajemnie, wiążą się bowiem z zasadniczo odmiennymi fazami jego odbioru: widzeniem, wyobrażaniem i wiedzą.

Fotografie umieszczone w tomie Różewicza – sytuujące się, jak się wydaje, na dwóch przeciwnych biegunach refleksyjnie potraktowanej poetyki świadectwa – wzajemnie się uzupełniają. Poeta w niezwykle przemyślany sposób uruchamia mechanizm percepcji i refleksji nad fotografią jako świadectwem. Publikując obraz „fałszywy”, zwraca uwagę na niebezpieczeństwo naiwnej wiary w bezpośrednią obecność przedstawionych w konwencji realistycznej

¹⁶ H. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, przeł. E. Domańska, w: tegoż, *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009, s. 217.

¹⁷ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 145. Więcej na temat tych kategorii pisze Huberman w książce *Devant le temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris 2000.

nej zdarzeń, ludzi i przedmiotów, a także rozbija nasze wizualne oswojenie z nadmiarem obrazów Zagłady. Różewicz, podobnie jak Boltanski, sugeruje, że manipulowanie świadectwem jest nie tyle konieczne, ile po prostu służy do pokazania go jako jednej z konwencji reprezentacji, do której przywykliśmy. Publikując zaś obraz „prawdziwy”, odwołuje się do fotograficznego „indeksu identyfikacji”, który jest o wiele silniejszy niż w przypadku dyskursu, a także znajduje swój ekwiwalent w performatywnym aspekcie świadectwa i jego specyficznej modalności.

Aneta Kozyra

Kształt gatunkowy tomu poetyckiego Tadeusza Różewicza *Kup kota w worku...*

Kształt gatunkowy jest jedną z wielu perspektyw, przez jakie można interpretować tom poetycki Tadeusza Różewicza *Kup kota w worku...* Jednak gatunkowość w tym tomie szczególnie przyciąga uwagę ze względu na swoją różnorodność. Jak zauważa w kontekście twórczości Różewicza Dariusz Szczukowski: „Problem niewyraźności rozpatrywany na gruncie literaturoznawczym wiąże się z przeformułowaniem określonych konwencji gatunkowych czy wzorców stylistycznych”¹. Zobaczymy więc, jakich przeformułowań dokonał Różewicz i co udało mu się wyrazić za pomocą oryginalnych, szczególnie w ramach dramatu, rozwiązań w dziedzinie gatunkowości.

Rozważania nad kształtem gatunkowym tomu poetyckiego Różewicza *Kup kota w worku...* zostaną podzielone na trzy części. Pierwsza zostanie poświęcona cechom gatunkowym tomiku najczęściej wymienianym przez recenzentów, czyli parodii i pastiszowi. Część druga będzie zawierała omówienie związku rysunku znajdującego się na okładce z podziałem tomu na wyraźnie różniące się partie. Trzecia część artykułu będzie dotyczyła środkowej partii tomu: *Nowej dramaturgii* i będzie zawierała szczegółową analizę rozproszonych w różnych utworach cech dramatu rozumianego jako rodzaj literacki. Stanowią one karykaturę współczesnych dramatów, których skrajnie wyolbrzymianą cechą jest fragmentaryczność.

¹ D. Szczukowski, *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008, s. 8.

Szukając teoretycznego podłoża dla interpretacji kształtu gatunkowego *Kup kota w worku...*, nie sposób nie zwrócić uwagi na „sylwy współczesne”, którymi zajmował się Ryszard Nycz. Pod tym pojęciem badacz rozumie „dominujący obecnie typ nowoczesnej formacji literackiej”². Konieczność wprowadzenia tego pojęcia uzasadnia faktem, że współczesna literatura wymyka się spod ogólnie przyjętych przez literaturoznawców metod badawczych. Teksty sylwiczne charakteryzują się różnorodnością i niezależnością wykorzystywanych elementów³. Na taką różnorodność tomu *Kup kota w worku...* zwracają uwagę recenzenci.

Sugestie różnorodności tomu są obecne w recenzjach, w często stosowanych przez krytyków wyliczeniach⁴. Tadeusz Dąbrowski zauważa, że na tom Różewicza składają się „prozy, sztuczki, wierszyki, wiersze i poematy”, które „tworzą całość dramaturgiczną, spektakl z gazetą, telewizorem i Internetem w tle, będący opowieścią o przekopywaniu się poety do poezji i człowieka przez hałdy popkulturowego śmiecia”⁵. Janusz Drzewucki wymienia: „wiersze, poematy, opowiadania, a także pastisze i parodie”⁶. Na pastisz zwraca uwagę również Marcin Orliński⁷. Jacek Łukasiewicz natomiast zauważa, że „Różewicz lubi persyflaże”⁸, a także wskazuje na satyryczność całego zbioru. Tę cechę charakteru Różewiczowskiego „kota” eksponuje Izabela Mikrut⁹ w artykule: *Uśmiech bez kota. Różewicz jako satyryk i humorysta*. Po krótkim zarysowaniu tła krytyczno-literackiego, z którego wyłowione zostały wzmianki dotyczące gatunkowości, należy przejść do analizy wybranych aspektów kształtu gatunkowego tomu.

Satyra, parodia, pastisz. (U)śmiech Różewicza?

Jak stwierdza Jacek Łukasiewicz, tom Różewicza to „satyra na świat współczesny”¹⁰. Podstawowym orężem tej satyry są, najczęściej zauważane przez

² R. Nycz, *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984, s. 6.

³ Tamże, s. 9.

⁴ Szczegółowo głosy krytyki dotyczące tomu omawia R. Klimek, *Kot wyciągnięty z worka – krytycy o tomie „Kup kota w worku”*, w: *Czytanie Różewicza. Wokół książki „Kup kota w worku (work in progress)”. Materiały II studenckiej konferencji Koła Naukowego Polonistów*, red. E. Dutka, I. Mikrut, A. Szczepanek, Katowice 2010, s. 46–56.

⁵ T. Dąbrowski, *Kot w butach*, „Polityka” 2008, nr 38, s. 77.

⁶ J. Drzewucki, *Zacząć od końca*, „Twórczość” 2008, nr 12, s. 109.

⁷ M. Orliński, *In Progress*, „Kresy” 2009, nr 3, s. 150.

⁸ J. Łukasiewicz, *Kot w worku oraz „puszka Pandory (pełna ciepłej zupy)”*, „Odra” 2008, nr 10, s. 113.

⁹ I. Mikrut, *Uśmiech bez kota. Różewicz jako satyryk i humorysta*, w: *Czytanie Różewicza*, dz. cyt., s. 11–27.

¹⁰ J. Łukasiewicz, dz. cyt., s. 113.

badaczy i recenzentów, pastisz i parodia. Zostały one wymienione również już wcześniej przez samego Różewicza, który w omawianym tomie opisuje swoje preferencje z czasów wczesnej młodości: „Pisanie parodii nie jest łatwe, ale pisanie parodii i pastiszy poetów (np. Leśmiana, Przybosa) było moim ulubionym rodzajem w czasach gimnazjalnych”¹¹. To przywołanie przeszłości pokazuje, od jak dawna tkwi w twórczości Różewicza tendencja do parodiowania. Nie przeminęła ona z wiekiem; po kilkudziesięciu latach Różewicz ciągle posługuje się swoim „ulubionym rodzajem”. Tym razem parodia dotyka przede wszystkim współczesnego języka, który ubożeje spływany przez Internet i media. Lecz obok parodii dotyczących zmian języka potocznego znajduje miejsce na pastisze wielkich poetów i filozofów, wśród których jednym z najbardziej przyciągających uwagę jest utwór: *Gdzie jest pies pogrzebany?*, w którym Różewicz pastiszuje *Przesłanie Pana Cogito*:

idź spać
a rano wstań idź
albo siedź
i nie zwracaj ludziom gitary

tak tylko odnajdziesz
sens życia sens śmierci
sens seksu znośną lekkość
bytu odbytu i zbytu¹².

Pastisz ten nie jest jednak wyrazem braku szacunku dla Herberta. Różewiczowi nie zależy na prostym wyśmianiu kolegi po piórze, lecz na pokazaniu dystansu do jego twórczości. Opisuje stosunek do tego rodzaju utworów na przykładzie znajdującej się w tym tomie parodii *Prawdy w malarstwie* Derridy, o której pisze: „Napisałem ten «kawałek», bo Derridę podziwiam, ale jego karkołomne interpretacje proszą o parodię. Erudycja Derridy przerasta często obiekt przez niego obrabiany”¹³. Zupełnie inny charakter mają parodie przeważające w tomie, czyli te wyśmiewające styl języka współczesnych mediów; w tych tekstach nie ma szacunku połączonego ze zdrowym dystansem. Dystans niewątpliwie jest, ale dopełniony ironią i sarkazmem. W cytowanym wierszu, zakończonym pastiszem Herberta, Różewicz tworzy przeciwieństwa niepokojących go zjawisk. Zamiast „Życia na Gorąco” i „Wysokich Obcasów” sugeruje alternatywę i radzi:

¹¹ T. Różewicz, *Kup kota w worku (work in progress)*, Wrocław 2008, s. 98.

¹² Tamże, s. 61.

¹³ Tamże, s. 98.

poczytaj sobie życie na zimno
albo na niskich obcasach¹⁴.

Dezaprobata (wyrażona za pomocą kpin) dla współczesnego języka nie jest pustym śmiechem. Różewicz tłumaczy:

Ja sam nie jestem człowiekiem śmiechu, jestem raczej człowiekiem uśmiechu i uśmiechów. Nigdy nie ryczałem ze śmiechu, nie umierałem ze śmiechu, nie pękałem ze śmiechu, choć czasem śmiałem się do łez¹⁵.

Taki właśnie jest humor *Kup kota w worku...*, wyrażany przez ironiczny uśmiech. Nieobecny jest w nim jednoznacznie prostacki rechot, w zamian otrzymujemy krytykę szeroko pojmowanych błędów współczesnej kultury. Poprzez ich skarykaturowanie i śmiech przez łzy wyrażony zostaje żal za tym, co w tej kulturze zatracą się na rzecz języka nie tyle prostego co prostackiego, pełnego niegramatycznych skrótów i wulgaryzmów. Tych, których krytykuje, stać jedynie na pustym rechot, co obserwujemy w pełnym rozczarowania wierszu *niebieska linia*:

usłyszałem rechot... i jakieś porykiwania... czkawkę
dziadek coś pierdoli
polecały w moją stronę prócz śnieżnych kul
słowa których nie słyszałem
w partyzantce
nigdy w szkole
ani w gimnazjum
ani na uniwersytecie¹⁶.

Pastisz i parodia są również widoczne w rysunkach, które stanowią integralną część tomu. W nich Różewicz parodiuje między innymi dzieła współczesnej sztuki. Na przykład w rysunku ze strony 29, tworząc projekt do instalacji zatytułowanej *Lohengrin*, kreuje postmodernistyczny, czy może ściślej, campowy, projekt reinterpretacji opery Wagnera. Kompozycja rysunku nasuwa skojarzenie ze starożytnymi wazami, których dekoracje ułożone były w poziomych pasach. Jedną trzecią ilustracji zajmują napisy, pod którymi znajduje się rysunek podzielony na trzy pasy otoczony z trzech stron ramką.

¹⁴ Tamże, s. 61.

¹⁵ Tamże, s. 98.

¹⁶ Tamże, s. 75.

W górnym, najszerszym pasie, znajduje się łódź zaprzęzona w trzy pisuary z czarnymi łabędziami szyjami. Pisuary są nawiązaniem do fontanny Duchampa, którego nazwisko Różewicz przekręca w opisie, następnie poprawiając na wersję również niepoprawną. W efekcie poznajemy Duszapa, zamienionego na Duszpana. Różewicz kpi w ten sposób z niedbałości w zapamiętywaniu nazwisk i bylejałości wiedzy. W operze Wagnera łódź ciągnął jeden łabędź; tutaj jednak mamy do czynienia z multiplikacją, która jest jedną z cech kultury parodiowanej przez Różewicza. Nieprzypadkowo motyw zwielokrotnienia pojawia się w kontekście *Fontanny Duchampa*, która istnieje w wielu replikach. Istotna wydaje się również liczba trzy, pojawiająca się już na okładce tomu, w innym, również ironicznym projekcie, gdzie liczba worków nie jest efektem braku rozmachu, lecz ograniczeń wynikających z braku miejsca i funduszy dostępnych dla ubogiego teatru.

W środkowym pasie znajdują się puchary, które sprawiają wrażenie złoty. Intuicję tę potwierdza wyraźny napis „złoto” wraz ze strzałką wskazującą jeden z pucharów. Jednak to napis znajdujący się pod pucharami, częściowo przysłonięty przez ciemną linię oddzielającą tę część od dolnego pasa, okazuje się kluczem do interpretacji pucharów. Z podpisu: „puchary z moczem damskim” dowiadujemy się, że złoto tutaj jest jedynie kolorem, a nie szlachetnym kruszcem. Jest to nawiązanie do używania ekskrementów w sztuce współczesnej, np. przez Andresa Serrano¹⁷, który zanurzając krzyż w moczu, na zdjęciach tej instalacji uzyskał efekt budzący skojarzenia z romantyczną, zamgloną sceną ukrzyżowania. Dopiero uświadomienie sobie tego, jakie materiały wykorzystano, zmienia odbiór dzieła; podobnie jak w przypadku pozornie złotych, a naprawdę wypełnionych moczem pucharów. Puchary są również nawiązaniem do *Gówna artysty* Piera Manzoni¹⁸, który puszkę z kałem opatrywał etykietką z datą i wagą; analogicznie postępuje Różewicz w projekcie instalacji z pucharami wypełnionymi moczem.

Dolny pas zajmują napisy stanowiące dopełnienie podpisu dotyczącego damskiego moczu, który znajduje się w pucharach. Różewicz wspomina o „manifie w Krakowie” – akcji feministek; nawiązuje również do polskiego pawilonu z Biennale w Wenecji, do którego wraca jeszcze później w wierszu *Odaliska Ingres’a*, gdzie pogardliwie używa zdrobnienia „brawko”, aby zakwestionować zasadność aplauzu dla artysty, któremu zamiast pozytywnych opinii powinno się dać „klapsa i kopa w d...”¹⁹.

¹⁷ A. Serrano, *Piss Christ*, 1989 [fotografia instalacji].

¹⁸ P. Manzoni, *Merda d'artista*, 1961 [instalacja].

¹⁹ T. Różewicz, dz. cyt., s. 78.

Warto również zwrócić uwagę na formę, jaką w swoim rysunku wybiera autor. Jest to projekt instalacji, której nieograniczone możliwości wykorzystywania i dowolnego łączenia wszystkich dostępnych technik stają się symbolem postmodernistycznej kultury, krytykowanej przez Różewicza za pomocą karykatury. Parodia ma tutaj na celu krytykę sztuki współczesnej oraz sposobu myślenia o sztuce, a także rozszerzenia pojęcia sztuki, które dokonało się w XX wieku.

Celowość użycia parodii w tomiku jest różnie oceniana. Na przykład Tomasz Mizerkiewicz w kontekście *Kup kota w worku...* stwierdza, że „parodie tylko poszerzają zakres naszej bezsilności”²⁰. Mimo niejednoznacznych opinii recenzentów uważam, że parodia Różewicza nie jest gorszym sposobem na dokonanie krytyki, niż poważne i rzeczowe wytykanie błędów i diagnozowanie problemów. Poziom oburzenia wyrażonego w *Kup kota w worku...* jest wprost proporcjonalny do poziomu ostrości parodii. Różewicz często nie przebiera w środkach, przez co kontrast z fragmentami, w których rezygnuje z parodii, jest szczególnie wyjaskrawiony. Tak spotęgowana parodia jest jedyną możliwą skuteczną parodią. Jej złagodzenie sprawiłoby, że utonąłaby wśród wielu innych parodii wchłanianych przez świat, który krytykują. Mizerkiewicz, zwracając uwagę właśnie na skrajne spotęgowanie parodii w tomie Różewicza, pyta, „czy można w ten sposób udanie zdemistyfikować kulturę, która sama jest celową parodią wcześniejszych kultur”²¹. Ani celowość parodii, ani sama parodystyczność tej kultury nie są tak oczywiste, jak wynika ze wspomnianej recenzji, a odpowiedź na pytanie jest prosta: można.

Trzy worki – trzy rodzaje literackie

Jak stwierdza Janusz Drzewucki: „Tadeusz Różewicz pisząc prozą, tworzy poezję, pisząc wierszem, tworzy prozę. Wiemy to nie od dzisiaj”²². Analogicznie dzieje się z dramatem, który pojawia się w omawianym tomie obok poezji i prozy, tworzony zgodnie z podaną wyżej zasadą. W *Kup kota w worku...* można wyodrębnić trzy części, które są widoczne już na pierwszy rzut oka, gdyż istotny w tym podziale jest sposób zapisu. W związku z tym, że coraz częściej epika jest utożsamiana z prozą, zaś liryka z poezją, mówiąc o rozróżnieniu na

²⁰ T. Mizerkiewicz, *Parodia czyli poszerzanie bezsilności*, „Nowe Książki” 2008, nr 12, s. 70.

²¹ Tamże.

²² J. Drzewucki, dz. cyt., s. 113.

rodzaje literackie w *Kup kota w worku...* można się posługiwać podziałem na prozę, poezję i dramaturgię.

W kontekście podziału tomu warto zwrócić uwagę na jego okładkę. Znajduje się na niej rysunek, w którym można doszukiwać się analogii ze strukturą tomu. Każdej kolejnej części odpowiada jeden z trzech worków znajdujących się na okładce. Dopiero to zestawienie pozwala pełniej odczytać sens podziału tomiku i może być traktowane jako klucz do jego interpretacji.

W pierwszej części Różewicz umieszcza kilka utworów, w których zapis prozą przeplata się z tekstem podzielonym na wersy, jednak jest to jedyna cecha różniąca te fragmenty. Tej części odpowiada pierwszy z lewej worek na rysunku z okładki. Widzimy jego zawartość niemal jak na zdjęciu rentgenowskim; analogicznie jest z treścią utworu *przyj dziewczę przyj*, który jest najobszerniejszym fragmentem w tej części. Podmiot tego utworu jest stylizowany na młodą autorkę bloga, w której możemy dopatrywać się cech Doroty Maślowskiej, na co zwracało już uwagę wielu recenzentów, między innymi Mizerkiewicz²³. Różewicz, naśladując styl internetowych blogów, postów, komentarzy, prześwieśla go, obnażając jego miałość, podobnie jak ujawnia zawartość pierwszego worka. Różewicz ośmiesza także dyskurs medialny i polityczny, poprzez sparodiowanie medium, jakim jest Internet, w którym ten dyskurs, sam w sobie skrzywiony, dodatkowo odbija się jak w krzywym zwierciadle. Różewicz dokonuje tutaj również diagnozy (prześwietlenia) współczesnej poezji, wprowadzając niemające przełożenia na styl rozróżnienie w zapisie, które możemy odczytać jako aluzję do stawiających pierwsze kroki twórców, uważających się za poetów tylko dlatego, że swoje teksty dzielą na wersy.

Części środkowej nazwanej przez Różewicza *Nową dramaturgią* z podtytułem *twórcze inter-pretacje*, odpowiada drugi, wprowadzający największy niepokój, worek. Jest on zamalowany chaotycznymi liniami na czarno. Czerni worka towarzyszą dwie niezidentyfikowane czerwone plamy na wysokości oczu domnianego kota. Tajemniczość worka wywołuje zaniepokojenie, a czerwony kolor plam prowadzi do prostego skojarzenia z krwią. Obraz jest niezwykle sugestywny, jak przystało na rysunkowy odpowiednik części zawierającej drugi rodzaj – dramat, któremu zostanie poświęcony osobny rozdział. Ciemność towarzysząca workowi ciekawie koresponduje z teorią „roli światła” w dramacie, rozpoczynającej *twórcze inter-pretacje* Różewicza, gdyż „kiedy «coś» rusza się w świetle napięcie jest mniejsze niż kiedy «coś» się rusza w ciemności”²⁴.

²³ T. Mizerkiewicz, dz. cyt., s. 70.

²⁴ T. Różewicz, dz. cyt., s. 40.

Różewicz do teorii dołącza przykład, w którym pustka, cisza i ciemność są wyraźnie zarysowane. *Teatr goły* zawiera zarówno opinię o nagości w teatrze, jak również pomysł na jej wykorzystanie. Propozycja działa na wyobraźnię i pokazuje zagrożenia, jakie mogą wyniknąć z nieodpowiedniego wykorzystania na scenie nagości, z nadużyć uwłaczających ludzkiej godności i zakłócających intymność, a nieniosących ze sobą żadnej treści. Powodują jedynie kontrowersje, które stają się nieodłącznym towarzyszem sztuki wybijającej się w skomercjalizowanym świecie, zdominowanym przez popkulturę. Ten niepokojący stan rzeczy oddziałuje na wrażliwość poety odczuwającego potrzebę zaakcentowania swojego stanowiska w tej sprawie:

ileż to razy pisałem o roli
odzienia o roli ubrania uniformu
w życiu człowieka [...]
gołość a nie nihilizm sceptycyzm
ateizm jest siłą która może
zniszczyć kulturę cywilizację...
pusta scena ciemno
przez scenę przebiega podskakując
naga dziewczynka lat 7
muzyka
przez scenę przebiega goły chłopczyk
lat 8
trzy minuty ciszy²⁵.

Charakter *Nowej dramaturgii* należałoby odczytywać jako protest (wyrażony za pomocą karykatury) przeciwko nowościom, udziwnieniom i wymuszonej oryginalności. Cechy te można dostrzec u osób współcześnie zajmujących się dramatem od strony praktycznej (przedstawianych opisowo, przy celowym unikaniu słowa „twórca”) postawionych pod znakiem zapytania przez Różewicza, który w ten sposób kwestionuje stosowność użycia słowa „reżyser”, przy jednoczesnym zaakcentowaniu ich współczesności²⁶. Znak zapytania pojawia się również nad środkowym workiem, ucieleśniając wszystkie pytania, jakie nasuwają się podczas lektury.

Utwory wypełniające trzecią część to przede wszystkim poezja w formie wiersza wolnego. Proza pojawia się jedynie jako motto²⁷ do wiersza oraz jako

²⁵ Tamże, s. 41.

²⁶ T. Różewicz, *reżyser (?) współczesny (!)*, w: tamże, s. 40.

²⁷ Tamże, s. 83.

komentarz²⁸ do utworu poetyckiego, pomagający w jego interpretacji i prawidłowym odbiorze. Zawsze jednak zaznaczona jest służebność prozy wobec utworów poetyckich, odgrywających główną rolę w tej części tomu. Odpowiada jej rysunek przedstawiający worek, którego zawartość sugerują nam wystające z niego elementy. U góry są to dwie głowy zaś u dołu dwie nogi. Głowy, oczywiście kocie, wyraźnie się różnią; jeden z kotów jest pozbawiony oczu, jednak postawione uszy i wyraźniej zarysowany nos sugerują, że pozostałe zmysły ma rozwinięte lepiej niż jego towarzysz o oklapłych uszach. Ilość nóg i głów, a także brak oczu jednego z kotów przywodzą na myśl bajkę Krasickiego *Kulawy i ślepy*²⁹. Na podstawie tej ilustracji można zbudować analogię pomiędzy współpracą kulawego i ślepego a wzajemnym uzupełnianiem się poezji i prozy. Na symboliczne okaleczenie poezji, dokonane przez język współczesnych dyskursów, zwraca uwagę sam Różewicz. W jego tomie:

okrwawiona ślepa poezja
zaczyna mówić³⁰.

„Nowa dramaturgia”, czyli szuka(nie)dramatu

Jedna z części *Kup kota w worku...* została zatytułowana *Nowa dramaturgia. twórcze inter-pretacje*. W jej skład wchodzi kilka ponumerowanych utworów, które nawiązują do formy dramatu. Co ciekawe, w każdym z nich jest wyeksponowana inna cecha, właściwość czy element utworu dramatycznego. Różewicz rozkłada dramat na drobne elementy i każdemu z osobna poświęca swoją uwagę. Rozpoczyna od teorii dramatu. Wprowadza teksty o roli światła, czasie oraz nagości w teatrze, umieszczone pod wspólnym, ironicznym tytułem *Kto chce, niech czerpie z tych pomysłów*.

Dramat zazwyczaj rozpoczyna się od przedstawienia postaci. Ten element został wyeksponowany w „sztuce w jednym akcie” zatytułowanej *Gwóźdź do trumny*, która składa się ze szczegółowego przedstawienia postaci i krótkiej uwagi do realizatorów.

Dyrektor Teatru
Pan Zero

²⁸ Tamże, s. 98.

²⁹ I. Krasicki, *Kulawy i ślepy*, w: *Antologia bajki polskiej*, wyb. i oprac. W. Woźnowski, Wrocław-Kraków 1982, s. 261–262.

³⁰ T. Różewicz, *reżyser (?) współczesny (!)*, dz.cyt., s. 90.

Pan Dwa Zera
Głos z nieba – grzmoty i błyskawice
Głos z piekła – ogień i smród siarki
Toaleta – zamknięta
Sala operacyjna w fabryce gwoździ
[...]

Uwaga dla realizatorów:
róbta co chceta
*autor*³¹.

Za sprawą listy wyglądającej jak spis postaci poprzedzający dramat Rózewicz opisał też miejsce akcji i tło muzyczne, a nawet towarzyszące im zapachy. Niektóre z tych informacji w klasycznym dramacie zostałyby przekazane przy pomocy didaskaliów, tutaj towarzyszą postaciom, do których został zredukowany utwór.

Kolejny element dramatu – didaskalia – odgrywają główną rolę w „sztuczce” *Metamorfozy*, która składa się z nich prawie w całości. Tu nie dramat jest przerywany didaskaliami, lecz odwrotnie, didaskalia są przerywane nielicznymi wypowiedziami szczegółowo opisywanych postaci.

Na wielką pustą scenę wychodzi Staruszka trzyma w rękę stary ciapecz który miał kiedyś formę kotka zostały jeszcze resztki wąsów i zamazane oczy. Ciapecz jest różowy
Na wielką scenę wychodzi Staruszka niesie miseczkę z mlekiem „chodź kotku... napijemy się mleczka” zanurza buzię w mleczku na czarnych kłakach wąsów bieleje mleko jak szron na gałęzi srebrnego świerka³².

W tych didaskaliach niezwykła jest nie tylko ich obfitość w stosunku do liczby wypowiedzi postaci, ale też sposób, w jaki opisują rzeczywistość sceniczną. Didaskalia powinny obrazować to, czego nie można wyczytać z samego dialogu, być tylko wskazówkami dotyczącymi wizualnych rozwiązań oraz charakteryzować miejsce wydarzeń, stroje postaci, rekwizyty, gesty – jasno i realistycznie. Tymczasem te didaskalia są wyjątkowo liryczne, zmetaforyzowane, pełne porównań, nie spełniają przypisanej im w klasycznym dramacie roli, gdyż opisują coś, czego nie da się pokazać. Bo jak pokazać na scenie to, że mleko bieleje „jak szron na gałęzi srebrnego świerka”? Jedynym sposobem byłoby czytanie didaskaliów w czasie spektaklu.

³¹ Tamże, s. 48.

³² Tamże, s. 44.

Tekstem, który najbardziej przypomina klasyczny dramat, jest „sztuka z kluczem” zatytułowana *Rzęsy*. To jedyny z utworów, w którym możemy zaobserwować dialog z wyraźnym podziałem na role. Występują: Puppa, Vaccek, Głos z sufitu i Mefisto. Jest też jednostka określająca odcinek akcji: *Obraz*. Didaskalia, w przeciwieństwie do tych z *Metamorfoz*, są jasne, proste i nie odnoszą się do abstrakcyjnych pojęć, są wręcz wyjątkowo przyziemne. Zapowiedzianym w podtytule kluczem jest wiersz poprzedzający obraz pierwszy (zarazem jedyny).

Obraz 1

PUPPA

Ach ach ach rżęsy sobie zamoczyłam

VACCEK

(chłopak ogolony na pałę):

napałę w grillu zaraz ci wszystko

osuszę (spuszkijepiwo)

PUPPA

Reszta sucha ale rżęsy rżęsy

VACCEK

(bierze ją w ramiona)

scałuję łyzy!

choć rzeczywiście 150 milimetrów

ciut za długie...

(całuje ją po oczach, oboje już leżą na tapczanie firmy ikebana)³³.

To jedyny z utworów „nowej dramaturgii”, który wizualnie jest dramatem. Forma dramatu jest zachowana z pedantyczną dokładnością: imiona postaci wyróżnione są w dialogu wielkimi literami, didaskalia umieszczone w nawiasach, zapisane kursywą. Więc co tu nowego? Treść, temat, może nie tyle nowy, ile bezwartościowy. Różewicz kieruje tutaj swój ironiczny uśmiech w stronę osób, którym wydaje się, że do napisania dramatu wystarczy perfekcyjnie opanować formę, ale niestety nie mają niczego do przekazania. W ich przypadku nabyta, wyćwiczona do perfekcji umiejętność pisania, nie łączy się z wrodzoną umiejętnością mówienia o sprawach istotnych.

Na przeciwnym biegunie można umieścić czwarty z utworów wchodzących w skład *Nowej dramaturgii*. O ile *Rzęsy* są dramatem (z krwi i kości, ale bez kręgosłupa), to *Salon kosmetyczny „Pies Ci mordę lizał”*³⁴, tytułem nawiązujący do skeczu kabaretu Dudek, nie ma w sobie właściwie nic dramatycznego.

³³ Tamże, s. 45–46.

³⁴ Tamże, s. 47.

Ten utwór sprawia największe problemy z zakwalifikowaniem go do dramaturgii, jest antydramaturgiczny. Jedyna akcja występuje w tytule: „*Pies ci mordę lizał*”. Nie ma żadnych dialogów, nic się nie dzieje, są tylko nieruchome obrazy. Ewentualnie można wyobrazić sobie usługi przedstawione na cenniku salonu. Jednak w tekście nie są one przedstawione jako czynności wyrażone za pomocą czasowników, lecz za pomocą rzeczowników odsłownych: „strzyżenie”, „trymowanie”, „wyciąganie”, „obcinanie”. Zabieg ten sprawia, że akcja wydaje się mało istotna. Aby ją wydobyć, należałoby ten tekst przeredagować, zamieniając rzeczowniki odsłowne na czasowniki. Jest jednak pewna cecha tego utworu, w której można doszukiwać się związków z typowym dramatem. Jest to podział na trzy jednostki. Akty, sceny czy też odsłony. Nie zostały one nazwane, a jedynie ponumerowane. Można je jednak interpretować przez pryzmat pierwszych wersów innego utworu z *Nowej dramaturgii* zatytułowanego *Kichnięcia...*

sztuka w trzech aktach tajnych i fajnych
absolutnie sceniczna do przedstawienia
na plecach własnych czyli na leżąco
bez względu na porę roku i budynek
w którym odbywa się przedstawienie³⁵.

Taki właśnie jest *Salon*. Akty są trzy, nienazwane, więc tajne. A ironia drugiego wersu idealnie oddaje charakter tego „absolutnie scenicznego” utworu. Jeśli zaś chodzi o same *Kichnięcia...*, są one pełnymi dygresji i subiektywnych odczuć rozważaniami o dramacie.

Szczątkowość współczesnych dramatów została sparodiowana przez Różewicza poprzez rozbicie dramatu; Różewicz diagnozuje kryzys dramatu za pomocą doprowadzenia go do skrajnej fragmentaryczności, wyizolowując jego poszczególne elementy, które osobno przestają ustanawiać dramaturgiczność tekstu. Jako kontrast umieszcza pomiędzy tymi tekstami fragment, którego formie niczego nie brakuje, aby można było go nazwać dramatem; lecz ten tekst jest również skrajnością, tyle, że umieszczoną na przeciwległym biegunie. Forma dramatu nie łączy się z dramatycznością treści. Dodatkowo jest ośmieszona przez umieszczenie jej w kontekście kabaretu, z którego cytat jest podsumowaniem *Rzęs*:

w tem jest sęk
a w sęku dziura³⁶.

³⁵ Tamże, s. 50.

³⁶ Tamże, s. 46.

Sęk jest w tym, żeby nie pozbawiać dramatu jego charakterystycznych cech, a metaforycznie rozumianą dziurą w utworze, który jako jedyny z *Nowej dramaturgii* pozostaje przy formie dramatu, jest brak stosownej treści.

Podsumowanie

Różewicz obok dominujących w tomie parodii umieszcza kilka utworów, w których pozwala sobie na szczerość; zdejmuje maskę ironicznego krytyka współczesności i w utworze *Credo* przyznaje:

wcześnie (za wcześnie?) zrozumiałem
to czego nie chcieli zrozumieć
poeci kapłani

poszukiwacz poezji nigdy
nie był poszukiwaczem „prawdy”
był poszukiwaczem „piękna”
a piękno z prawdą stanowią
niedobraną parę³⁷.

W swoim tomie poeta stawia jednak na prawdę. Smutną, przygnębiającą prawdę o rzeczywistości, karlejącej sztuce, ubożącym języku, niskiej i ciągle ponizającej się kulturze. Za pomocą różnorodności gatunkowej, mieszania stylów i niejednokrotnie wykorzystywanej nieprzystawalności treści do formy wyraża swoją nieprzystawalność do tego świata. Czytane teksty często są ironiczne, bywają zabawne, wywołują uśmiech, ale nie można zapominać, że to uśmiech przez łzy.

czas kończyć przypominał
mi o „języku przez własne
zęby ugryzionym”³⁸.

³⁷ Tamże, s. 90.

³⁸ Tamże, s. 95.

Agnieszka Czyżak

„Jest we Wrocławiu poczwara” – rozważania o pewnym pomniku

Tadeusz Różewicz od lat jest postrzegany jako jeden z najsurowszych sędziów współczesnej kultury, który – nie bacząc na żadne „okoliczności łagodzące” czy „względy praktyczne” – wystawia jej nieodmiennie surową ocenę. Narzekał między innymi wielokrotnie na działania krytyków literatury, którzy teksty złe i bardzo złe lub nawet tylko marne, kiepskie, prymitywne, wychwalają nierozumnie, licząc na wymierne korzyści czy też po prostu wpisując się w reguły rynkowego obrotu „towarem”, którym stały się nie tylko książki, ale i cała kultura w swych najrozmaitszych przejawach i wytworach:

To jest celowe obniżanie poziomu, wychowywanie publiczności. W tym pomagają także głupie piosenki, zła plastyka, fotografia. I ci mierni wychowują miliony odbiorców, którzy mówią potem: To nam jest potrzebne i wtedy tamci mówią: My spełniamy życzenia publiczności. To przebiega podobnie jak zbyt ubrań. Popsuto nawet budownictwo sakralne, na przykład Licheń – monumentalna grafomania architektoniczna¹.

Krytyka wszelkich aspektów współczesnej kultury, czy raczej niszczących ją negatywnych skutków przemian cywilizacyjnych, w twórczości Różewicza przejawia się i w diagnozach dotyczących całości zjawiska, i bezlitosnych analizach jego wybranych nurtów oraz poszczególnych realizacji.

¹ K. Myszkowski, *Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, „Kwartalnik Artystyczny” 2011, nr 4, s. 18.

Na tym tle szczególnie zaskakujący wydaje się utwór zatytułowany *Jest taki pomnik*, zwłaszcza że został zamieszczony w tomie *szara strefa*, w którym wszystko okazuje się „zrobione na szaro”, a – jak podpowiada Różewicz – szarość to kolor depresji. Wiersz otwiera strofa jednoznacznie wskazująca konkretny punkt przestrzeni, wokół którego koncentrować będzie się liryczny namysł:

jest taki pomnik
na Ostrowie Tumskim
smutny opuszczony
pomnik Dobrego Papieża
(*Jest taki pomnik*, SzS, X, 146).

Pomnik nie zwraca uwagi przechodniów, nie tylko nieznających jego historii, ale pozostających po prostu wobec niej obojętnymi: „nikt nie pamięta/ kto to postawił poświęcił/ zostawił” – nie porusza zbiorowej pamięci, nie włącza także w jej sferę przedstawionej postaci „soborowego papieża”.

Tym samym posąg, pomimo że jest wykonany z granitu, a ma ponad pięć metrów wysokości, pozostaje niejako przezroczysty. Stanowi centralną, wertrykalną oś pustej, zaśmieconej, zdegradowanej przestrzeni, będąc raczej punktem orientacyjnym niż znakiem. Niby wiadomo, że jest to pomnik „niesłuszny”, wystawiony z inicjatywy władz PRL-u – „przez/ jakiś Pax podejrzany czy/ inny Caritas z Partią powiązany” – w roku 1968, po części jako reakcja na kościelne obchody tysiąclecia chrztu Polski, po części jako gest zawłaszczenia fragmentów przesłania papieża z encykliki *Pacem in terris* z 1963 roku. Taki właśnie napis na cokole pomnika przypomina, iż nacechowane uniwersalnie nawoływanie papieża do zachowania pokoju na świecie oraz uznania i poszanowania powszechnego prawa narodów do samostanowienia mogło zostać wykorzystane instrumentalnie².

Obok wiersza zamieszczona została fotografia (jedyna w tomie) mężczyzny w zwykłej czapce i kurtce zwróconego plecami do odbiorcy, a twarzą do frontu pomnika. W uchwyconej w kadrze postaci domyślać się musimy samego Różewicza, kontemplującego dzieło, które – co widać na pierwszy rzut oka – do kontemplacji się zupełnie nie nadaje. Wybrzmiewający w utworze lament,

² Wystawienie pomnika w owym czasie właśnie we Wrocławiu było gestem politycznym, częścią walki o uznanie powojennych granic i pojałtańskiego porządku w Europie. Dziś pamięć o tych zdarzeniach jest martwa, podobnie zaciera się pamięć o rzeczywistym wymiarze rewolucyjnych i reformatorskich działań Jana XXIII, choć podtrzymywana i wzmacniana jest pamięć o jego świętości.

zdaje się mieć charakter emocjonalnego, osobistego wyznania, a nie intelektualnego namysłu estetycznego:

biedny Roncalli
biedny Jan XXIII
mój papież
wygląda jak baryła
jak słoń

(Jest taki pomnik, SzS, X, 147).

„Biedny” okazuje się i człowiek Angelo Giuseppe Roncalli, i dostojnik, zwierzchnik Kościoła, Jan XXIII, jednak w tym wyliczeniu szczególną uwagę zwraca określenie „mój papież”. Nie „nasz” papież, co sugerowałoby jakąś formę wspólnotowej więzi, ale „mój”, bo tylko „dla mnie” pozostaje ważny, bo tylko „mnie” jeszcze obchodzi los jego granitowego, pozbawionego jakiegokolwiek wartości artystycznej posągu, bo tylko „ja” pamiętam jego walkę o prawo każdej jednostki do samostanowienia. Tak wyrazista, po części prowokacyjna deklaratywność tekstowego odpowiednika poety, może być odczytywana jako kolejny znaczący element celowo dodany do świadomie wypracowywanego przez lata lirycznego konstruktów.

Konkluzja „zrobili Cię na szaro”, wyodrębniona w jednowersową strofę zamyka opis „niewydarzonego” pomnika, ale jest to zarazem podsumowanie meandrów jego zdeterminowanych przez historię dziejów oraz dzisiejszych przemieszczeń i zaniechań dokonujących się w ramach wspólnotowej pamięci. Konsekwentne użycie wielkiej litery we wszystkich formułach zwrotu do adresata wskazuje, iż „zrobiony na szaro” jest przede wszystkim ważny dla mówiącego człowieka. Pomnik w dodatku wykonany został przez „twórcę”, któremu tylko Bóg może wybaczyć wypadek przy pracy³, bo ludzie jednak nie powinni. Ludwika Nitschowa, bo to ona była wykonawcą zamówienia, przed wojną wstąpiła się pomnikiem warszawskiej Syrenki, stojącej do dziś na Powiślu, a po wojnie włączyła się w nurt sztuki socrealistycznej, tworząc typowe dla owego okresu rzeźby i płaskorzeźby przedstawiające postaci przodowników pracy. Jej udział we wrocławskim przedsięwzięciu okazał się jednak dla Różewicza działaniem szczególnie nagannym – wykoślawioną formą, pozbawioną wszelkich proporcji, urągającą wielkości zasług. Rzeźbiarka, skłonna

³ Autorką pomnika jest Ludwika Nitschowa, żyjąca w latach 1889–1989. Wśród jej prac wymienić można jeszcze pomnik Syreny, do którego pozowała Krystyna Kraheńska (1939), płaskorzeźbę *Murarstwo* na placu Konstytucji (1952), posąg Kopernika sprzed Pałacu Kultury i Nauki (1954), pomnik Stefana Starzyńskiego (1980).

oddawać swe usługi każdemu, kto ich zażądał, nie powinna była oszpecać tego właśnie „Dobrego Papieża”.

Wojciech Kudyba zadał pytanie, czy wiersz *Jest taki pomnik* to ekfrazja czy oda, konsekwentnie przeciwstawiając oba wyznaczane przez tekst modele lektury. „Jeśli tekst poety czytać wyłącznie jak ekfrazę, jego przesłanie mieściłoby się w szerszej wizji świata pogrążonego w rozpadzie”⁴, przekonywał badacz, jeśli jednak lektura dokonywać się będzie w ramach gatunkowych dyrektyw odbioru ody, wtedy okazuje się, iż Różewicz „konsekwentnie buduje w liryku perspektywę świata niepozbawionego wartości”⁵. Jednak w przypadku Różewicza pytanie to wydaje się błędnie postawione: w jego poezji żadna ekfrazja nie służy ani samej sobie, ani rozważaniom skupionym na właściwościach konkretnego dzieła, lecz zawsze zostaje upodrzędzona wobec innych celów. Z kolei oda, jako gatunek o określonym kształcie i dyrektywach odbioru, może służyć jedynie stylizacji i znów być „użyciem” tradycyjnego wzorca do własnych zamierzeń. Wiersz *Jest taki pomnik* to równocześnie i specyficzna ekfrazja, i niespodziewana oda splecione w znaczący, zamierzony węzeł sprzeczności.

Podobnie rzecz się ma z włączonym w tekst utworu fragmentem wiersza Norwida, w którym Kudyba upatruje chęci nawiązania do dykcji wysokiej. Tymczasem dwuwiers „Słodko jest zasnąć, słodziej być z kamienia/ Dziś, gdy tak wiele hańb i poplamienia” pojawia się w utworze po rzuconym jakoby w dobrej wierze wezwaniu: „zbuntuj się/ przerwij sen/ rusz do Rzymu”, co miałoby okazać się z jednej strony gestem sprzeciwu wobec uwięzienia w odrażającym, granitowym, niezdolnym nieodpowiednim kształcie, z drugiej zaś wymagającym naruszenia praw natury aktem buntu wymierzonym właśnie przeciw współczesnemu światu – ostatecznie pozbawionemu sfery wartości, które można uznać za wspólne.

Intertekstualne nawiązanie służy przede wszystkim powtórzeniu naczelnej tezy Różewicza o ostatecznym upadku kultury, jednocześnie jednak włączone zostaje w akt kreowania kolejnego, jakoby odmiennego, a przecież wciąż rozpoznawalnego, literackiego autoportretu poety. Dalsza część pochodzącego z 1876 roku utworu Norwida brzmi:

⁴ W. Kudyba, *Papież Miłosza, papież Różewicza*, w: *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011, s. 188.

⁵ Tamże, s. 190. Kudyba przekonuje w dalszej części wywodu: „Dookolnej przestrzeni śmietnika poeta przeciwstawia przestrzeń wewnętrzną, a chaosowi współczesności – nienaruszony ład świata duchowego. Osobliwa «przestrzeń serca» okazuje się obszarem, w którym wartość osób i dzieł trwa w sposób niezależny od doraźnych mód i zakusów historii”.

Nie czuć, nie widzieć, leżąc jak w mogile –
Cóż z tak uroczą porównałbyś No cą?
A – Przeto, zaklinam, ucisz się na chwilę,
Mógłbyś przebudzić mię... na co? po co?⁶

Wobec stopnia, jaki osiągnął cywilizacyjny rozpad, wobec skali upadku świata i człowieka uwięzienie nawet w takim pomniku, wieczny sen w granicie okazuje się ratunkiem przed uczestnictwem w rzeczywistości objętej we władanie rozpadu, nieprawości i grzechu.

Pogodzenie z kresem życia jako ucieczką ze świata materii łączy się więc z konwencjonalnym obrazem zaklęcia znużonego trwaniem ducha w materię niepodlegającą powszechnemu zepsuciu. Zarazem jednak staje się punktem wyjścia do wykreowania wizji nieodmiennego „pozostawiania sobą”, pomimo przekroczenia progu śmierci oraz niejako na przekór powstającym wizerunkom, czasem poświadczającym jedynie ułomność artystycznych zamierzeń swych twórców. Można tu na marginesie przypomnieć, iż w Rzymie, w Watykanie Jan XXIII „śpi” na widoku publicznym – jego ciało, uznane za „cudownie zachowane”, wystawione jest w szklanej trumnie u stóp ołtarza św. Hieronima w Bazylice św. Piotra.

Ostatecznie więc w tym wskazanym wprost nawiązaniu do tradycji norwidowskiej ważniejszy wydaje się przywołany z imienia Michał Anioł Buonarrotti. Wiersz wzięty przez Norwida z Michała Anioła włącza w obręb tekstu niezwykle miejsce – tzw. Nową Zakrystię z kościoła św. Wawrzyńca we Florencji. To tam właśnie do dziś podziwiać można niezwykle pomniki nagrobne wykonane przez genialnego renesansowego artystę. Kaplica Księżąt mieści w sobie grobowce Medyceuszy – Giuliana, księcia Nemours i Lorenza, księcia Urbino. Książęta przedstawieni zostali w wymyślnych, ale przede wszystkim znaczących pozach: potężnego wodza i myśliciela, wyznawcy idei *vita activa* oraz zwolennika życia kontemplatywnego. Obu pomnikom towarzyszą alegoryczne figury – pierwszemu Dnia i Nocy, drugiemu Świtu i Zmierzchu. I to właśnie Nocy przypisał Michał Anioł słowa: „Słodko jest zasnąć, słodziej być z kamienia”.

Arcydzieło renesansu do dziś wzbudza niegasnący podziw – to zaklęty w marmurze symbol przemijania. Jednak to nie ono, lecz jedna ze współczesnych, ułomnych realizacji wielkiego tematu może stać się pretekstem do nawiązania dialogu z Wielkim Zmarłym, dialogu niweczącego ostateczność wyroku śmierci:

⁶ C. Norwid, *Poezja i dobroć. Wybór z utworów*, oprac. M. Piechal, Szczecin 1983, s. 98.

Ty pozostałeś sobą nie tracisz
dobrego humoru i kamienną
ręką z brzucha wystającą
jak z granitowej beczki
błogosławisz mi
(*Jest taki pomnik*, SzS, X, 148).

„Ty” zawsze pozostaniesz sobą – zdaje się mówić podmiot liryczny utworu – bo „Tobie”, wciąż obecnemu, nie zaszkodzi nawet kamienny pancerz. Tym samym utwór *Jest taki pomnik* zdradza swój właściwy temat – nie jest wierszem o ludzkiej śmiertelności, lecz o szansach na nieśmiertelność.

Erwin Kruk w roku 2010 napisał tekst okolicznościowy. Został skłoniony do działania przez list z Wrocławia, zawierający wezwanie, aby z okazji zbliżającego się jubileuszu dziewięćdziesiątych urodzin Różewicza wybrał wiersz, który najbardziej utkwiał mu w pamięci (motywacje były też inne „Jeśli dobrze uzasadnię wybór/ to może mnie nie pominą”). Po półwieczu obcowania z poezją Różewicza, przyznając się do dobrej znajomości jego wierszy, Kruk wybiera *Jest taki pomnik* i rzeczywiście stara się jak najlepiej uzasadnić swój wybór. Przemawia w utworze jako mieszkaniec ziemi o trudnej, kładącej się cieniem na teraźniejszość Historii, przestrzeni, w której budowanie własnej tożsamości wymagało zwiększonego wysiłku. W utworze Różewicza odnajduje przede wszystkim świadectwo nieustannej gotowości do poszukiwania sensu i dróg dochodzenia do ocalonych po jego rozpadzie okrucichów.

Poprzez przywołany wiersz spotyka się nie tylko z jego twórcą, ale i bohaterem:

Ja, ewangelik, nie świętość
Papieży czczę, lecz świętość człowieka.
Jego grzeszność i godność,
Widzę: Różewicz nie tylko
Jana XXIII z pomnika, opuszczonego,
przytula do słów⁷.

W okolicznościowym wierszu Erwina Kruka dochodzi zatem do niezwykłego spotkania odbywającego się w przeszłości i teraźniejszości równocześnie – dwaj starzy polscy poeci – „ateista” i ewangelik – łączą się w oczekiwaniu na błogosławieństwo katolickiego papieża, za pośrednictwem tego samego, zresztą jedynego w Polsce, zapomnianego i omijanego przez więk-

⁷ E. Kruk, *Dobre słowo*. Wiersz dostępny na stronach Biura Literackiego: biuroliterackie.pl (dostęp: 14 października 2013).

szość, pomnika. Obaj poeci zresztą z pewnej perspektywy oglądu zdradzają dalekie pokrewieństwo z bohaterem powieści Heinricha Bölla, zatytułowanej *Zwierzenia klauna*. W powieści wydanej w roku 1963, a więc roku śmierci Dobrego Papieża, niemiecki noblista stworzył postać głęboko doświadczonego traumą II wojny młodego człowieka, niezdolnego uwierzyć w żaden porządek ani uznać żadnej racji. Bohater, który w konsekwencji nie znosił ani katolików, ani protestantów, ani tym bardziej ateistów, uważał niezachwianie, że na świecie istnieje tylko czworo katolików. Na pierwszym miejscu wymieniał zawsze papieża Jana XXIII⁸.

Podobne przedziwne rozdzielenie dostrzec można w wierszu Różewicza. Obok dykcji spodziewanej, oczekiwanej, zrozumiałej, do której przynależą frazy: „sen mara Bóg wiara/ jest we Wrocławiu/ kamienna poczwara” znajdują się w nim elementy liryki wyznania, zdającej się przynależać do kogoś zupełnie innego: „ale w moim sercu/ masz/ pomnik najpiękniejszy na świecie”. Jednoznaczność przekazu odczytywanego w ramach dykcji pochwalnej mogłaby budzić pewien niepokój – uderzająco, choć pastiszowo upodabnia się do tekstów ofiarowywanych „naszemu” Papieżowi. Byłaby wtedy szczególną symulacją, w której owo jednostkowe, prowokująco osobne określenie „mój papież” zostałoby przeciwstawione zgiełkowi wyrastających z potrzeb wspólnoty peanów na cześć papieża nieodmiennie określanego po prostu jako „nasz”.

Jednak konsekwencja, z jaką Różewicz unika sygnałów mogących prowadzić do zbyt oczywistego podawania w wątpliwość szczerości przekazu, pozwala uznać za dopuszczalne interpretacyjne zawierzenie innej dyrektywie odbioru. Wtedy można bowiem uznać, iż w przestrzeni wiersza zapisana została paradoksalna, choć jak najbardziej realna interakcja: istnienie niewydarzonego zaprzeczenia sztuki rzeźbiarskiej wyzwala uczucia odmienne od spodziewanych, choć zbudowane właśnie na sarkastycznej krytyce i chęci napiętnowania estetycznego „przestępstwa”. Ułomność przedstawienia zarazem warunkuje i usprawiedliwia prostotę przekazu, wywiedzionego z aktu „odwróconej” kontemplacji.

Brzydota pomnika zdaje się nieoczekiwanie wzmacniać swoistą łączność z przedstawioną na nim postacią, co prowadzi do aktu specyficznej translokacji granitowej niezdarnej figury w przestrzeń wewnętrzną. Pomimo owej piętnowanej ułomności, a może właśnie dzięki niej, pozostaje możliwym do

⁸ H. Böll, *Zwierzenia kłowna*, przeł. T. Jętkiewicz, Warszawa 1968. Powtarzająca się w monologu bohatera sekwencja brzmi najczęściej tak: „Dla mnie istniało na świecie tylko czworo katolików: papież Jan XXIII, Alec Guinness, Maria i Gregory, były bokser, Murzyn, który kiedyś o mało nie został mistrzem świata” (s. 63).

zinterioryzowania znakiem pamięci o niezwykłym papieżu, a do owego przemieszczenia dochodzi w przestrzeni pustego wrocławskiego placu. Ewa Rewers pisała:

Opozycje przestrzenne wyobrażenia artystyczna wypreparowuje najczęściej z kalejdoskopowego ruchu obrazów w miejskiej przestrzeni, z dynamiki strategii i taktyk społecznych, z coraz bardziej zróżnicowanych miejskich praktyk kulturowych, przede wszystkim jednak z subiektywnych doświadczeń, autobiograficznych podróży w czasie i przestrzeni, kiedy to wszystkie zmienne: czas, przestrzeń i „ja” ulegają kolejno destrukcji i odbudowie⁹.

Przemiany w doświadczaniu przestrzeni¹⁰ i jej stopniowe oswajanie dokonują się zazwyczaj w oparciu o akceptowane punkty, wartościowane subiektywnie – granitowy, nieudany posąg stać się może tym samym znakiem miejsca uznanego za własne.

Pomnik pozostaje w dodatku dziwacznym medium spotkania nie tylko papieża z Rzymu i poety z Wrocławia, choć to w tym mieście i dla zwierzchnika Kościoła został wystawiony. Wskazane w utworze *Sotto il Monte* – miejsce urodzenia papieża – i Radomsko – miejsce urodzin Judy Tadeusza, „o którym mówią że/ jest „ateistą” – rozszerzają przestrzeń interakcji o miejsca określające pochodzenie uczestników dialogu. Prosty chłopak z małej włoskiej miejsciny i mieszkańiec prowincjonalnego polskiego Radomska mogli spotkać się w nieprzewidzianym punkcie przecięcia trajektorii swych całkowicie niezbieżnych biografii – i choć jest to spotkanie w sferze jednostkowego przeżycia, istotnym znakiem, czy wręcz katalizatorem doznań emocjonalnych jest realny, „twardy” element zewnętrznego świata.

Czym zatem jest ów pomnik, jaki status można mu przypisać w prywatnej przestrzeni doświadczenia poety? Mateusz Salwa w pracy *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji* tak – w pewnym uproszczeniu – definiował różnicę między ikoną a idolem. Ikonę określił jako obraz, który ukazuje to, co w innym przypadku pozostałoby niewidoczne, a jednocześnie wizerunek podkreślający swój obrazowy charakter:

⁹ E. Rewers, *Wprowadzenie*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, s. 11.

¹⁰ Erwin Kruk również starał się zaznaczyć w przywołanym utworze sferę osobistego doświadczenia przestrzeni (a nie tylko jej kulturowej i intertekstualnej eksploracji), rozpoczynając jedną ze strof słowami: „Byłem we Wrocławiu,/ Wtedy jeszcze młody,/ Gdy stanął ten pomnik,/ Dawno,...” i kończąc wiersz puentą: „To nie początek, to nie koniec./ To życie zuchwałę,/ Które ciągle szuka ciepła”.

Ikona akcentuje fakt podporządkowania siebie temu, co przedstawiane, nieadekwatność własnych środków (co w jej przypadku nie jest wadą lecz raczej zaletą – nie można jej bowiem pomylić z tym, do czego się odnosi), jak również fakt, że w pełni realizuje się jako znaczące, które kieruje oko (zmysłowe i umysłowe) widza ku temu, co znaczone¹¹.

Idol jest jej zaprzeczeniem – a więc obrazem, który skupia wzrok na samym sobie, do niczego innego nie odsyła oraz niczemu nie jest podporządkowany – próbą osiągnięcia utożsamiającego zrównania wytworu/wizerunku z tym, co stanowić miało jego przyczynę, a zarazem istotę.

W zamierzeniu twórców i fundatorów wrocławskiego pomnika miał on zapewne być idolem: miał wskazywać na konkretną postać, ale ograniczoną do roli autora słów, które można było, uprzednio odarłszy je brutalnie z wyższych sensów, użyć do doraźnej gry politycznej. W odbiorze Różewicza pomnik staje się zadziwiająca i nieporadna, ale jednak ikoną, zabrudzonym i wypaczonym, ale jednak oknem na inne wymiary bytu:

W obrazie pojętym jako szyba można widzieć z jednej strony utrwalenie uchwyconych wyglądków – z tej perspektywy jest on, jak chciał Platon, pozorny, bowiem za wyglądkami nic się nie kryje – z drugiej zaś strony można patrzeć nań jako na swojego rodzaju konieczny przekąznik, który pokazuje, czyli opisuje przedmioty znajdujące się za „szybą”, w zupełnie innym miejscu niż to, które zajmuje sam obraz¹².

Dlatego nawet najmniej udany wytwór działań artystycznych – dzięki przyjęciu określonej konwencji widzenia, nawet na przekór przyświecającemu powstaniu dzieła autorskiemu zamysłowi – może odsyłać odbiorcę poza siebie i swój materialny kształt.

Na fotografii dołączonej do wiersza, w wybranej do uwiecznienia pozie dostrzec można jeszcze inny rodzaj interakcji. Stojący przed pomnikiem człowiek zdaje się nie tylko mu przyglądać, ale i przeglądać się w nim jak w lustrze¹³,

¹¹ M. Salwa, *Iluzja w malarstwie. Próba filozoficznej interpretacji*, Kraków 2012, s. 126.

¹² Tamże, s. 126. Badacz wskazuje na dalsze komplikacje wynikające z tego rozróżnienia w perspektywie napięć między intencjami tworzenia a ostatecznym wymiarem percepcji: „Mamy zatem sytuację następującą: obraz średniowieczny – nieprzezroczysty idol – jest ikoną, obraz nowożytny – przezroczysta ikona – jest idolem. Dokonuje się tu, innymi słowy, zmiana zwrotu wektora: od prezentacji będącej reprezentacją przechodzimy do reprezentacji będącej prezentacją” (tamże, s. 127).

¹³ Salwa dowodzi: „Przykładem stopienia idola (obrazu, który nie odsyła) z ikoną (obrazem, który odsyła) jest lustro. Jako ikona odsyła do przedmiotu, który się w nim odbija, jako idol «podszywa się» pod ten przedmiot, staje się sobowtorem. Narcyz nie zakochał się w ikonie, zakochał się w idolu” (tamże, s. 128).

rozpoznawać zarys swojej postaci, poszukiwać szczegółów własnego odbicia. W zakończeniu utworu padają najczęściej przywoływane w jego interpretacjach słowa:

ciągle mnie pytają
co pan myśli o Bogu
a ja im odpowiadam
nieważne jest co ja myślę o Bogu
ale co Bóg myśli o mnie
(Jest taki pomnik, SzS, X, 148).

Zastanawiające jest tu nie tyle nie do końca spodziewane pojawienie się słów, które można odczytywać jako *credo* poety, ile ich jednoznaczność. Jacek Łukasiewicz stwierdzając w swojej książce *TR* najpierw, iż: „Wszyscy komentatorzy są bezradni wobec znakomitej końcowej formuły tego wiersza”¹⁴, snuje dalej rozważania na temat specyfiki Różewiczowskiego wariantu „poezji jako imienia Nienazywalnego”, lirycznego odbicia tego, co w istocie nie może zostać pochwycone w słowa. Pisze też o meandrach przejawiania się „ateizmu” w twórczości Różewicza, jego odmowie korzystania z gotowych formuł i skłonności prowadzenia poszukiwań poprzez poezję:

Kiedy poeta tak znacząco milknie, odmawia odpowiedzi, bo nie jest ona dla niego – psychologicznie, intelektualnie – możliwa, inni rozpoczynają swoje gadanie o eschatologii Różewicza, o jego religijności i jego ateizmie, o „niewyraźalnym”, które niewczesnymi komentarzami zagadują. [...] Różewicz nie dysponuje „bezpośrednią teologiczną wiedzą” i wolałby milczeć, gdyby nie posiadał swoistej (swoiście bezpośredniej) wiedzy poetyckiej¹⁵.

Poeta chodząc po śladach umarłej poezji, a uczynić to może tylko pisząc własne wiersze, jest w stanie dotrzeć do Nienazywalnego albo przynajmniej wskazać na Jego przejawianie się w świecie.

Różewicz, tworząc wizję nie tyle dialogu, ile przyjacielskiej rozmowy w konwencji pogawędki, bezkarnie używa jakoby niezobowiązującej frazy: „ale mój Dobry Papieżu/ jaki tam ze mnie ateista”. W tak zakreślonej sytuacji, w obliczu wcielenia Dobroci pojmowanej jako zrozumienie dla wszelkich ludzkich ułomności, może nawet przyznać się – umownie, autoironicznie, bez znamion ostatecznej deklaracji – do udziału we wspólnocie, której nadzieja na wieczność rozpięta jest między granicznym doświadczeniem starotestamentowego Hioba a ewangeliczną obietnicą miłosierdzia.

¹⁴ J. Łukasiewicz, *TR*, Kraków 2012, s. 340.

¹⁵ Tamże, s. 350.

Marcin Telicki

Uczeń czarnoksiężnika (Różewicz i Benjamin)

Wdobrze znanym, wczesnym wierszu *Uczeń czarnoksiężnika* Tadeusz Różewicz podaje w wątpliwość sens prostych czynności dokonywanych wielokrotnie o wschodzie słońca i – szerzej rzecz ujmując – powiązanych z decyzją o wkroczeniu na teren sztuki. „Po co otwarłem oczy, [...] po co otwarłem uszy, [...] po co rozwiązałem język” (*Uczeń czarnoksiężnika*, N, VII, 27) – inicjuje kolejne strofy, trochę wyrażając zdziwienie, trochę niepewność, trochę wreszcie wyrzut wobec samego siebie.

Wszystkie te stany emocjonalne są jednak reakcją zbyt małą i w gruncie rzeczy już nieważną w momencie wydostania się na świat kolorów, dźwięków i wrażeń dotykowych.

Otwarcie oczu na „świat kształtów i barw” prowadzi do uczucia nienasycenia, które tyleż może znaczyć doskwierający niedostatek pierwiastków wizualnych, co ciągłą potrzebę aktywności wzrokowej. Otwarcie uszu prowadzi do usłyszenia głosów umarłych, płaczu i ciszy naciągniętej „jak skóra na bębnach wojennych”. Rozwiązanie języka staje się natomiast znakiem utraty mądrości, pielęgnowanej w ciszy.

Trzy powyższe gesty odsyłają nas, choć nie wprost, do trzech dziedzin sztuki: malarstwa, muzyki i poezji. Można by, narażając się na głoszenie truizmu, powiedzieć na początku, że każda z nich więcej twórcy odbiera, niż oferuje. Lub inaczej: że to, co zostaje w nich wytworzone, równocześnie unicestwia indywidualne doświadczenie, przechodzi w ramy konwencji, czy – odwołując się do

niewo zbanalizowanego już dziś pojęcia Waltera Benjamina – „zostaje pozbawione aury”¹.

Istotny punkt wyjścia stanowi dla mnie myśl, że zarówno Tadeusz Różewicz, jak i Walter Benjamin, są **(1)** „wielozmysłowymi” odbiorcami kultury, którzy **(2)** z fragmentacji czynią metodę nowoczesnego opisu świata, adekwatną względem nowoczesnego doświadczenia, **(3)** badając przy tym granice autentyczności. Obydwaj też **(4)** pozostają „zanurzonymi w codzienności moralistami”² (jak przed wielu laty określił Różewicza Kazimierz Wyka).

Pisał Różewicz w wierszu *Obraz*:

Kto go rozpozna

matka ojciec bracia
może ta druga kobieta
której twarz
w zamglonym lustrze
spływa jak deszcz

a ty
kiedy patrzysz na siebie
co widzisz

widzę człowieka stworzonego
na obraz i podobieństwo boga
który odszedł
(*Obraz*, OT, IX, 162).

Pojęcie obrazu, którym będę posługiwał się, szukając nici porozumienia między filozofią wywiedzioną z twórczości Różewicza i z krytycznych esejów Benjamina, nie odnosi się do dzieł malarskich (poeta dość przedmiotowo traktuje ekfrazy) czy – szerzej – wizualnych, ale oznacza pewien rodzaj „ćwiczeń w patrzeniu”³. Na podstawie cytowanego wyżej wiersza możemy zauważyć, jak działanie empiryczne (patrzę, widzę, rozpoznaję) miesza się z pułapkami zapośredniczenia (zamglone lustro, człowiek „stworzony na obraz i podobień-

¹ Benjamin odnosi to pojęcie oczywiście do reprodukcji technicznej, ale ponieważ współcześnie tomy poetyckie, większość utworów muzycznych oraz większość dzieł wizualnych nie ukazują się w formie „jednorazowej”, niemal cała sztuka jest pozbawiona aury.

² K. Wyka, *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977, s. 55.

³ Określenie zapożyczam z artykułu Joanny Kusiak, *Walter Benjamin i metodologia antropologicznego materializmu. Krzesanie dialektycznych iskier na metalowej głowie Ernsta Thälmana*, „Praktyka Teoretyczna” 2/2013, s. 309.

stwo boga/ który odszedł”). Nieujawnionym bohaterem tak rozumianego obrazu są słowa, zmieniające to, co widziane. Prawdziwym zadaniem człowieka stojącego przed obrazem staje się więc rozpoznanie – już nie wiemy, czy patrzemy na kogoś, na siebie czy na Boga (a jeśli Bóg odszedł, to może i my, i inni też są w „zamglonym lustrze” ułudą). Różewicz i Benjamin wśród wielu różnic są „myślicielami wizualnymi”⁴. Pobudzające do refleksji – w przypadku obydwu myślicieli – jest umieszczenie ich, jak to uczynił Theodor Adorno w odniesieniu do niemieckiego filozofa, „na granicy pozytywizmu i magii”⁵.

Uczeń czarnoksiężnika (źródła)

Odpowiadając na pytanie Kiry Gałczyńskiej o to, czy bardziej czuje się poetą czy dramaturgiem, Tadeusz Różewicz stwierdził: „jestem [...] wielowarsztatowcem, który na przykład w pewnym okresie intensywniej pracuje nad dramatem, w innym nad poezją czy opowiadaniem”⁶. To oczywiście stwierdzenie chciałbym zestawić na początku z drugim – równie oczywistym, ale wskazującym na pewną wspólnotę postrzegania świata i pojmowania zadań wobec niego: podobnym „wielowarsztatowcem” jest Walter Benjamin, wchodzący w rolę filozofa, krytyka literatury, pisarza, teologa. Każda z powyższych ról jest równocześnie marginalna i rewolucjonizująca. I Benjamin, i Różewicz odkrywają kolejne pola twórcze/badawcze z otwartością obserwatorów, a gdy z nich wychodzą, pozostawiają je gruntownie zmienione (nie można już myśleć o filozoficznym projekcie technologii i percepcji sztuki bez Benjamin, a o poezji i dramacie bez Różewicza).

Tytułowa kategoria „uczni czarnoksiężnika” została, przypomnijmy, wywiedziona z ballady Goethego o czeladniku mistrza magii, który pozostaje sam

⁴ H. Caygill pisał, że doświadczenie według Benjamin nie ma charakteru językowego, ale w pierwszej kolejności jest „chromatyczne” (na podobieństwo wachlarza dźwięków czy kolorów). Opiera się ono zatem na „rzeczach widzianych” bardziej niż na „rzeczach mówionych”. H. Caygill, *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, London-New York 1998, s. XIII. Jedną z głównych tez książki Caygilla jest stwierdzenie, że dla filozofii Benjamin ważne są przede wszystkim dwa źródła: Kantowska teoria doświadczenia poszerzona o Nietzscheańską metodę aktywnego nihilizmu. U Różewicza obraz wyprzedzały słowa po wojennym rozpadzie świata wartości, po stwierdzeniu niemożliwości uprawiania poezji w dotychczasowym kształcie.

⁵ Cyt. za J. Kusiak, dz. cyt.

⁶ T. Różewicz, *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 93.

i chce sprawdzić, czy duchy będą mu posłuszne („Poszedł przecie mistrz mój stary!/ Dawno miałem już ochotę,/ Żeby zrobić jakieś czary,/ Jego duchom dać robotę”). Wydaje więc czarodziejski rozkaz miotle, która ma wylewać wodę i sama sprzątać. Miotła rusza się pod wpływem zaklęcia, ale uczeń, który wprawił ją w ruch, nie potrafi już jej zatrzymać. Narzeka na swój los, boi się śmieśności, w żaden sposób nie umie sobie jednak poradzić z drugim zaklęciem – miotła posłusznie wykonuje tylko pierwsze polecenie. Uczeń decyduje się wobec tego na rozplątanie miotły siekierą. Ale i to niczego nie zmienia – teraz już nie jedna, a dwie miotły wylewają wodę. Bezradności ucznia zaradzi dopiero wkroczenie starego mistrza, natychmiast opanowującego żywioł i ustawiającego miotłę (i duchy) w kącie. Balladę tę już w czasach Goethego interpretowano na różne sposoby. W odniesieniu do Różewicza i Benjamina chciałbym podjąć przynajmniej trzy niesione przez nią implikacje. Po pierwsze, widzę w niej romantyczną wolę opanowania prawideł magii (a więc opisanie, rozpoznanie, użycia mocy sztuki), która rozpędzona może stać się niszcząca. Po drugie, ballada stanowi pewnego rodzaju poświeceniowe ostrzeżenie przed nadmiernym zaufaniem do nauki i technologii – wkroczenie starego mistrza, które może być symbolem „powrotu Boga”, jest bardzo wymowne. W słowniku Różewicza „mistrz” również zajmuje poczesne miejsce, choć interpretuje się go niejednoznacznie (także w zależności od etapu twórczego autora *Niepokoj*). Po trzecie wreszcie, czytanie *Ucznia czarnoksiężnika* jako figury całości dzieła Goethego przywodzi skojarzenie z romantyczną ideą *Gesamtkunstwerk* (korespondencji sztuk), która dowartościowuje i w tym samym czasie zrównuje wagę słowa, obrazu i dźwięku, doświadczenia i przedstawienia.

Stefan-Sebastian Maftai w artykule poświęconym granicom Benjaminowskiej utopii estetycznej pisze, że w centrum późnej refleksji autora *Dzieła sztuki w dobie reprodukcji technicznej* stoi pojęcie „wewnętrznej totalności”. Termin ten pozwala na przesunięcie zakresu „doświadczenia” z idealizującej refleksji o społeczeństwie, polityce i ekonomii na rzeczywistość codzienną. Maftai podkreśla, że „koncepcja ta pojawia się u Benjamina jako odpowiedź na Kantowską koncepcję doświadczenia”⁸. Benjamin rezygnuje z totalności abstrakcji (instytucji, pojęć, sądów) na rzecz „pragmatycznego opisu pojedynczych przy-

⁷ J.W. Goethe, *Uczeń czarnoksiężnika*, przeł. K. Brodziński, w tegoż: *Wybór poezji*, wstęp, wyb. i oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1968, s. 120.

⁸ S.-S. Maftai, „*Gesamtkunstwerk*” and the Limits of Aesthetic Utopia in Walter Benjamin’s „*Arcades Project*”, „*Studia Universitatis Babe-Bolyai. Philosophia*”, s. 51, <http://www.ceool.com/asp/issuedetails.aspx?issueid=bc9f815d-663b-4db2-abac-1ce270129c16&articleid=338c2162-79c0-48c4-8c03-79767c71faa4> (dostęp: 14 maja 2013).

padków”⁹. Różewicz po II wojnie dochodzi do podobnych konstatacji jak Benjamin po I wojnie światowej: dokonuje ogołocenia słów i w kolejnych tomach przeciwstawia „nazwy puste i jednoznaczne” kondycji „szarego człowieka”. Obydwaj też – ze względu na mocne osadzenie w modernizmie – przekonują, że nowoczesne doświadczenie konstytuuje się w stanie ciągłego kryzysu. Maftai podsumowuje późniejszą myśl Benjaminina (a odnosi się ona chyba w pełni także do Różewicza), że kryzys nie dotyczy tylko nowoczesnego doświadczenia, ale i „doświadczenia nowoczesnego doświadczenia”¹⁰. Co wynika z tych wstępnych założeń dla obcowania z obrazem?

Wydaje się, że Różewiczowi bliskie jest sięganie do obrazu jako do źródła – ale to ostatnie nie jest dla autora *Kartoteki* dokumentem, świadectwem czy zadekretowaną ideą. *Ursprung*, zgodnie z definicją Benjaminina jest czymś radykalnie nowym, jednak mocno odwołującym się do tradycji i historii. Źródło – w postaci obrazu lub dzieła literackiego – musi być oryginalne, a zatem wolne od gry szyfrowania-deszyfrowania jako zbędnej, sztucznej konwencji, pozabawiającej je autentyczności. Obcowanie z dziełem sztuki Benjamin wyraził w swych wczesnych pismach aforyzmem: „Percepcja jest czytaniem”¹¹, natomiast Różewicz mógłby odpowiedzieć innym: „Pisanie jest percepcją”. Własnymi słowami zaś wyraża to w jednym z wywiadów:

U mnie bardzo częsty wpływ na struktury literackie wywiera malarstwo. Wiele utworów o tym mówi. I to są wpływy na kompozycję – bo nie zajmuję się opisywaniem malarstwa czy obrazów. Pewne na przykład konstrukcje niemieckich ekspresjonistów z lat 20. i 30. wpłynęły na montaż obrazów w moich wierszach. Sama struktura niemieckiego obrazu ekspresjonistycznego wpływała na moje widzenie wiersza¹².

Źródło (*Ursprung*) to odwołanie się do kompleksu zjawisk niosących znaczenie, zawierających nieusuwalną grę z tradycją, ale o nigdy nieustabilizowanym polu. Relacje słowo-obraz możemy rozważyć, na przykład, czytając wiersz *Drobne ogłoszenia i wróżby*:

wymienię wzrok na dotyk
dotyk na zapach
wymienię zapach na smak
smak na pikantne paluszki

⁹ Cyt. za: tamże, s. 52.

¹⁰ Tamże, s. 54.

¹¹ Cyt. za: H. Caygill, *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, London-New York 1998, s. 80.

¹² T. Różewicz, *Wbrew sobie*, dz. cyt., s. 198.

wieprzowe w kolorowym pieprzu
wymienię paluszki
na wierszyk

(*Drobne ogłoszenia i wróżby*, CTWS, X, 374).

„Wymienność” zmysłów i przejście od wzroku do „wierszyka” w procesie pozornego ukonkretniania (wzrok-dotyk-zapach-smak-mięso-wiersz). Przechodzimy wraz z podmiotem mówiącym od zmysłów bardziej pierwotnych¹³ do tych, które poddane zostały procesom cywilizacyjnym, ale w trakcie wyliczania orientujemy się, że wszystkie są kulturowo zapośredniczone, a samo wyliczenie przemienia się w farsę (vide: paluszki wieprzowe zamieniane na wierszyk). Tytuł etykietujący pierwszą część („drobne ogłoszenia”) może być rozumiany jako degradacja doświadczenia wyprowadzonego ze zmysłów. W tej perspektywie oglądanie obrazu i czytanie wiersza stanowią zamienniki, co powoduje spadek ich wartości. O wspomnianym przed chwilą, ekspresjonistycznym wymiarze twórczości Różewicza tak pisał przed laty Kazimierz Wyka:

Od pierwszych utworów Różewicza uderzała w nich obecność jakiejś groteskowej maskarady jako formy, w której poeta podaje oglądaną rzeczywistość zewnętrzną. Krótkie i lapidarne frazy, zwięzłe i ostro urwane obserwacje przydają u niego gestom jakiś wygląd kanciasty i oparty na automatycznych poruszeniach. [...] Czynności i obserwacje sypią się jak piasek z klepsydry. Nagle i gwałtownie przecina je komentarz i moralna ocena. Ten piasek jest pochodzenia ekspresjonistycznego. Gesty i czyny człowieka ułożone zostały w następstwie ujawniającym nonsens rzeczy codziennych, rzeczy oswojonych. Tak ułożone, stają się dzikie i nieoswojone. Komentarz jest pochodzenia filozoficznego¹⁴.

Druga część – „wróżby” – opiera się na popularnym schemacie „powiedz mi..., a powiem ci, kim jesteś”. Proponowane kategorie będące podstawą oceny, takie jak: opis czułości, opis szczęścia i nieszczęścia, opis różnicy między miłością a nienawiścią, są tak pojemne, że stają się puste. Różewicz stosuje ten

¹³ Benjamin, tworząc pojęcie *Ursprung*, inspirował się stworzonym przez Goethego *Urphänomen* – w jednym i w drugim przedrostek „Ur-” oznacza to, co pierwotne i w najbardziej tradycyjnym znaczeniu „naturalne”. Zmysły zaś z jednej strony łączą nas z „naturą” w sposób oczywisty, z drugiej – są terenem najmocniej poddawany enkulturacji. Wpływ Goethego na Benjamina opisuje ciekawie John Pizer, *Goethe's „Urphänomen” and Benjamin's „Ursprung”: A Reconsideration*, „Seminar. A Journal of Germanic Studies” 1989, t. 25, nr 3, <http://utpjournals.metapress.com/content/w12001425u56403r/> (dostęp: 11 kwietnia 2013).

¹⁴ K. Wyka, *Różewicz parokrotnie*, dz. cyt., s. 119.

chwyt wielokrotnie: zestawia potencjalny, utopijny obraz całości z możliwościami, jakie posiadają obraz malarski lub wiersz. Stwierdzając niemożność ich uchwycenia, rozszerza „nicościującą” diagnozę na całą dziedzinę (według sylogizmu „skoro obraz ma pokazywać rzeczywistość, a w tym obrazie nie można uchwycić istoty miłości, to znaczy, że malarstwo jest niezdolne do opisu miłości”). W wierszu pojawia się także jedna z najkrótszych ekfraz czy, jak można by ją nazwać, ekfraz ironiczných:

powiedz mi
czym się różni
czarny kwadrat od białego
a ja ci powiem
czy będziesz malewiczem
czy tylko ramą do obrazu

(*Drobne ogłoszenia i wróżby*, CTWS, X, 374).

Ostrze ironii zostało zwrócone w kilku kierunkach naraz: w stronę malarstwa niefiguratywnego, interpretacji dzieł tej gałęzi sztuki, niewyrobionego odbiorcy, stereotypowych sądów formułowanych na podstawie zbyt uproszczonych przesłanek. Wróćmy teraz do tezy o percepcji ujętej w ramy zapisu i jej źródłowym znaczeniu. Percepcja (wielozmysłowo-mięsno-tekstowa) nie może obyć się bez kategorii porządkujących, bez wiedzy – jednym słowem bez kulturowych zapośredniczeń. „Malewicz” zanurza nas w dyskusję o istocie i zadaniach sztuki, o awangardzie, o wizualności itd. Przykładając do jego dzieła kategorię *Ursprung* powiemy, że jest zamknięte i że już w momencie powstania niosło całą potencję znaczeniową, której nie utraciło z kolejnymi etapami rozwoju sztuki. Jest również nowoczesnym wcieleniem archetypicznych przedstawień towarzyszących ludzkości od zarania dziejów. Powstało po to, by nazwać na nowo pewną ideę, by poddać refleksji rzeczy najprostsze. Ironia, którą posługuje się Różewicz, ma oczywiście służyć rozbiciu iluzji, że droga od „praźródła” przez „ideę” do „celu” (rekonstrukcji obrazu praźródła) jest bezpieczna i pozbawiona pułapek. W *Wyjściu* znajduje się wiersz *taki to mistrz*, który wybieram na podsumowanie tej części rozważań – stanowi bowiem moim zdaniem klamrę, dopełnienie wczesnego *Ucznia czarnoksiężnika*. Stary poeta jest tu stylizowanym na cierpiącego Chrystusa mistrzem. Wstaje jak wówczas, gdy był uczniem, ale już nie zalewa go fala kolorów, już nie pyta siebie o napływające obrazy, już nie biada nad utraconym milczeniem:

budzi się
rozgląda dokoła

z rzeczy świata tego
powinno coś zostać
ale co?

(*Taki to mistrz*, W, X, 226).

W odpowiedzi na to pytanie pojawiają się „poezja”, „miłość”, „dobroć”, „miłosierdzie” i „piękno”. Stary poeta sam staje się czarnoksiężnikiem, zna źródło, ma zaklęcie, które przywoła rzeczy do porządku:

taki to mistrz
co gra choć odpycha
zaciemnia aby wyjaśniać

(*Taki to mistrz*, W, X, 227).

„Zaciemnienie” stanowią abstrakcyjne słowa, „wyjaśnienie” – realne doświadczenia. I w paradoksalnym zespoleniu tych dwu zjawisk upatrywałbym klucza Różewiczowskiej poezji. Zaciemnienie w celu wyjaśnienia oznacza zapisywanie/przepisywanie słów, które stanowią językową zasłonę sensu. Sam sens zaś kryje się w doświadczeniu, ale doświadczenia nie da się oderwać od nazw. Nie ma więc słowa bez obrazu i obrazu bez słowa – obydwa muszą się pojawić w, jak to nazywa Benjamin, „dialektycznych rozbłyskach”.

Tę Różewiczowską strategię „zaciemniania” obrazu – „wyjaśniania” doświadczenia ciekawie demistyfikuje Artur Międzyrzecki w dedykowanym autorowi *Niepokoju* wierszu *List wiosenny*:

[...] Ocaleni

Od dwudziestu paru lat
Powtarzasz życie od początku: od wody i ognia
Oczyszczeń i pierwszego tętna w krajobrazie
Który z wolna nabiera żywych barw tygodnia
W zorzy słonecznej i niejasnym tchnieniu
Wypełniającym chwilę obecnością¹⁵.

Liryczny komentarz Międzyrzeckiego odczytuję następująco: ocalająca moc obrazów, którą Różewicz bierze w ironiczny cudzysłów i przez wielokrotne powtórzenie degradowuje, nie jest zbieżna z jego pozapoetyckim światoodczuciem. Oto bowiem zaprzeczona w poetyckim obrazie obecność (przypomnijmy gorzkie autoironiczne pytania retoryczne z *Ucznia czarnoksiężnika*)

¹⁵ A. Międzyrzecki, *List wiosenny*, w: tegoż, *Wiersze 1946–1996*, wyb. i wstęp W. Szymborska, Kraków 2006, s. 54.

wypełnia się w realnym życiu i poeta może zostać zaproszony przez swego przyjaciela:

W tym maju w pięknym maju w tej rzeźni wśród bzów
Gdy słowiki śpiewają do samego rana
Zadzwoń koniecznie
Bądź zdrów¹⁶.

Sugestywny obraz „rzeźni wśród bzów” ilustruje rozszczepienie obrazu i słowa. „Nicościujące” słowa nie są w stanie nikogo ocalić. Czytana w odosobnieniu fraza pogłębia tylko dramatyzm doświadczenia, bowiem bzy (wyczerpany jak Różewiczowska „róża” atrybut poetycki) nie są w stanie obronić przed dramatyzmem śmierci. Piękno kontrastuje z okrucieństwem i rozpadem, w najlepszym razie może zostać po nim pamiątką – kiedy kwiaty złoży się na grobie. Jednak ten sam wers czytany w kontekście brzmi odmiennie: nie jest naiwny, gdyż zaświadcza o posttraumatycznej świadomości podmiotu, ale trzeba go czytać jako próbę odnalezienia doświadczenia poza skonstruowanym przez słowa obrazem. To pewne, że poetyki Różewicza i Międzyrzeckiego znacząco się różnią – i stąd odmienne sposoby wyjścia z wojennej traumy – jednak zdroworoządkowy osąd autora *Zamówień* ujawnia jedno ze źródeł paradoksalności Różewiczowskiego *Ucznia czarnoksiężnika*.

Uczeń czarnoksiężnika (przetworzenia kulturowe)

Tomasz Majewski, autor doskonałej analizy filozofii szkoły frankfurckiej¹⁷, pisze, że warto przyjrzeć się nie tylko jej przedstawicielom najbardziej rozpoznawalnym (ma tu na myśli Adorna i Horkheimera), ale również myślicielom marginalnym, Siegfriedowi Kracauerowi i Walterowi Benjaminowi. Z marginesu wybiera jeszcze margines: owszem, twierdzi słusznie, pisało się u nas o Benjaminie jako propagatorze figury *flâneura*, autorze oryginalnej koncepcji alegorii, badaczu mesjanizmu żydowskiego. „Niestety w jednej i drugiej fazie recepcji nie znalazło się już miejsce na popularno-kulturową stronę prac Benjamin, na jego zainteresowania radiem, kinem, komedią ślapstickową oraz animacjami Disneya”¹⁸.

¹⁶ Tamże, s. 55.

¹⁷ T. Majewski, *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Łódź 2012.

¹⁸ Tamże, s. 12.

Jednym z najbardziej inspirujących przykładów, do których sięga w swych rozważaniach Benjamin, jest wyprodukowany w 1940 roku film *Fantazja*. Obraz łączący animację z zapisem nagrań orkiestry symfonicznej z Filadelfii pod batutą Leopolda Stokowskiego (po raz pierwszy zastosowano tu dźwięk stereo) i opatrzony jest komentarzami Mistrza Ceremonii Deemsa Taylora. Dobór nazwisk kompozytorów ilustrowanych dzieł muzyki klasycznej jest imponujący: Bach, Czajkowski, Strawiński, Beethoven, Musorgski, Schubert. Jedna „muzyczna nowela” interesuje nas najbardziej: to *Uczeń czarnoksiężnika* z muzyką Paula Dukasa. We wprowadzającym komentarzu Taylor opowiada historię tak, jak ją znamy już z poematu Goethego, po czym następuje animacja w typowo Disneyowskim stylu. Warto dostrzec, że dwójka bohaterów – czarnoksiężnik i jego uczeń – różnią się właściwie wszystkim. Pierwszy jest groźny i potężny, drugi – nieporadny i beztroski. Co symptomatyczne – czarnoksiężnik ma postać człowieka, a jego uczniem staje się... Myszka Miki. Znamy przebieg fabularny tej sceny (choć oczywiście oglądając, powinniśmy zinterpretować grę kolorów, ilustracyjne dopełnianie muzyki i obrazu, zachowanie i mimikę myszki, itd.). Tomasz Majewski tak rekonstruuje związaną z Mickey Mouse myśl Benjaminą:

Czymkolwiek będzie wszakże [...] przyszłość, wzywa ona dzisiaj do pewnej formy błazeństwa czy bufonady, jaką byłoby zdobycie się na gest odrzucenia obowiązującego Prawa. Przyszłe odkupienie jako idea regulatywna działania, przekształca je w przynaglenie do wyjścia z „teraz” w otwarty horyzont, wymusza by, choćby i wbrew sobie, pójść w nieznanne, w mrok tego, co inne. Zapewne dlatego dla Benjaminą „wszystkie filmy z Myszką Miki zawierają motyw Wyjścia (*Auszug*) i nauki strachu”. Wyjście z przestrzeni porządku i zawołowanej represji powiązane z „nauką strachu” sugeruje inny projekt emancypacji niż Kantowskie oświecenie jako „wyjście (*Ausgang*) z samozawinionej niedojrzałości” dokonujące się poprzez „odrzucenie lęku” powstrzymującego nas przed samodzielnym użyciem czynionym z rozumu. To nie lęk ma być porzucony, ale przemoc Prawa, którego odrzuceniu towarzyszy śmiech i lęk. Nauka strachu to nic innego jak zażycie serum ludożerczego śmiechu, by oprzeć się pokusie regresji do mitycznego porządku norm i zakazów¹⁹.

¹⁹ Tamże, s. 161. Z tą ideą koresponduje rozpoznanie Karola Sauerlanda: „Benjamin kończy artykuł z jednej strony pochwałą nowych budowli ze szkła i stali, w których trudno zostawić po sobie ślad, a z drugiej pochwałą nowego wówczas „wynalazku” Mickey-Mouse, który doskonale odpowiada marzeniom współczesnego człowieka. Nie jest czymś mechanicznym, lecz cudownością, czymś co przede wszystkim bawi, czyni człowiekaesołym. Stanowi to swego rodzaju nowe barbarzyństwo, bo nie nawiązuje do dawnej kultury. Wbrew własnemu gustowi i innym swoim rozważaniom Benjamin chwali takie barbarzyństwo. W odróżnieniu od władców zwyczajny człowiek nowych czasów nie trzyma się kurczowo starego barbarzyństwa”. K. Sauerland, *Destrukcyjna. Rzecz o Walterze Benjaminie*, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8–9, s. 149.

Daleki jestem od tego, by budować proste przejścia między Benjaminowskimi opisami Myszki Miki a projektem poetyckim (odczuciem światooobrazu) Różewicza. Fragment animacji Disneya i analiza Majewskiego wywiedziona z myśli autora *Dzieła sztuki w dobie reprodukcji technicznej* mają mi służyć wyłącznie do tego, by zilustrować przemianę, jaka zachodzi w późnej twórczości poety. Przesunięcie, które następuje w dziele Różewicza ku ludycznym formom krytyki kultury masowej jest osławianiem innego lęku niż we wczesnych wierszach (gdzie podmiot musi poradzić sobie z traumatycznymi obrazami wojny). Jedne i drugie są w tym podobne, że rozbłyskują w języku, to znaczy budują pewien obraz świata, który od razu podlega destrukcji. Benjamin pisał:

Obraz dialektyczny to obraz błysk. Należy utrwalić obraz tego, co miało miejsce [...], podobnie jak obraz rozbłyskujący w mgnieniu rozpoznawalności. Ocalenie możliwe w taki i tylko w taki sposób, daje się urzeczywistnić wyłącznie przez postrzeżenie tego, co nieodwoływalnie zgubione²⁰.

Dialektyczny obraz, posłużmy się jeszcze raz komentarzem Majewskiego, jest także odpowiedzią Benjamina na skostniałą teorię kultury masowej, forsowaną przez Adorna i Horkheimera. Benjamin próbuje przekonać ich, że choć dostrzega istotne niebezpieczeństwa masowości (i sam postuluje jednostkowość sztuki), to jednak nadchodzące czasy będą należeć do wspólnot odbiorczych konsumujących popularną sztukę. Różewicz uwikłany jest (szczególnie w tomach późnych) w podobną dialektykę. Oskarżając kulturę masową o gwałt na tradycji i aurze, o zubożenie języka, wreszcie o wyczerpanie form, chętnie przetwarza ten język i tę formę – używając jej jako „ludożerczego śmiechu”.

Benjamin i liberalni krytycy kultury masowej, analizując fragment Disneyowskiej *Fantazji*, wskazują nie tylko na odczłowieczoną (mechaniczną, parodiującą zachowania ludzkie) formę Myszki Miki, ale i na gest, którym kończy się obejrzana przed chwilą scena. Przyjrzyjmy się więc jeszcze tylko scenie wieńczącej tę nowelę. Na jaskrawym, pomarańczowym tle, na podwyższeniu widać dyrygenta, do którego podbiega Myszka Miki i ciągnąc go za poły fraka, woła: „Proszę pana! Panie Stokowski!”. Gdy ten nie reaguje, myszka gwizdże na niego (*sic!*) i składa mu gratulacje. Wówczas dyrygent odpowiada, że to on gratuluje myszce występu. Uścisk dłoni człowieka i postaci animowanej w 1940 roku to, przynajmniej, prawdziwa reżyserska fantazja, godna dwóch Oscarów. W interpretacji Benjamina gest ten ma oznaczać chęć pogodzenia kultury ma-

²⁰ W. Benjamin, *Park Centralny*, przeł. H. Orłowski, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 253.

sowej i wysokiej, ich pakt, który odtąd będzie się pogłębiał²¹. Różewicz obserwuje ten proces na przestrzeni lat – najpierw nieśmiało, a w późnych poematach już z całym krytycznym impetem.

Jacek Gutorow tak opisuje tę przemianę:

W latach 90. Różewicz udoskonalił formę długiego wiersza bądź poematu, który od biedy można by nazwać strumieniem zbiorowej świadomości, a w którym łączą się fragmenty lektur, zasłyszane rozmowy, cytaty skądinąd, banały i truizmy krążące wokół naszych głów. [...] Aby je w pełni zrozumieć i docenić, należy, jak sądzę, pamiętać, że kluczową rolę odgrywają w nich świadome i z premedytacją użyte techniki parodii, persyflażu, satyry i kiczu, i że nie tyle opowiadają one „o” rozproszeniu zbiorowej świadomości, ile raczej usiłują tę świadomość odebrać (tak jak odbiera się przekaz radiowy). Mówiąc inaczej, Różewicz rezygnuje z selekcji i formalizacji otaczających go języków – zamiast tego staje się ich medium, przekąźnikiem szumu medialnego, rozumianego jako amorficzny potok przypadkowych i krzyżujących się dyskursów, wątków i narracji²².

²¹ Tomasz Majewski pisze: „Po premierze w lutym 1930 roku berlińska prasa przyjęła Mickey Mouse prawdziwie entuzjastycznie. Prestiżowy magazyn filmowy «Licht-Bild-Bühne» określił te kreskówki jako «baśń bieżącej chwili, właściwą dla epoki jazzu». «Film-Kurier» widział w Mickey’ m nowoczesną kreaturę żyjącą w rytmie jazzowej synkopy, której każdy krok oraz ruch jest figurą taneczną, «Vossische Zeitung» dostrzegwał w nim wyraz «szaleńczej zabawy», która przywraca zaburzony przez kulturę «naturalny porządek rzeczy». W tym czasie również Walter Benjamin pierwszy raz oglądał filmy z Myszką, czego śladem jest notatka zatytułowana *Zu Micky Maus* (1931) sporządzona po rozmowie z Kurtem Weilem i Gustawem Glückiem. Benjamin bierze w niej w obronę kreskówki autorstwa Disneya i Iwerksa ze względu na obecny w nich, jak pisze Esther Leslie, «wymiar społecznej negatywności». Następne uwagi o Mickey rozsiane są nie tylko po marginaliach i brulionach. Pojawiają się również w kluczowych tekstach Benjamina, takich jak *Erfahrung und Armut* (1931), *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej* (1935–1939) czy nieukończone *Pasaże* (1927–1939). Szczególnie przydatne dla ewentualnej rekonstrukcji poglądów Benjamina wydają się zwłaszcza wcześniejsze, niepublikowane wersje *Dzieła sztuki* zawierające rozdział zatytułowany *Micky Maus*. Benjamin poświęcił go w całości animacji jako formie wzmacniającej synkopowy efekt filmowego montażu i kreującej nowy rodzaj przedstawienia: bezosobowego, zewnętrznego, pozbawionego aury, którego podstawą byłby bezlitosny humor. Fragment ten został usunięty z opublikowanego eseju dopiero po sugestii Theodora W. Adorno, który nie potrafił dopatrzeć się w filmach Disneya potencjału rewolucyjnego wskazywanego przez Benjamina. Adorno, nieufny wobec śmiejących się mas, widział w ich reakcji wyraz niebezpiecznego infantylizmu i przyzwolenie dla przemocy, którego nie zamierzał tolerować. W przeciwieństwie do Benjamina uważał filmy animowane nie za prolegomenę do przyszłej rewolty, ale za wyraz zidiocenia i eskapizmu, od którego wolna pozostała dlań jedynie, broniąca się przed naporem kiczu, awangardowa sztuka”. T. Majewski, dz. cyt., s. 151.

²² J. Gutorow, *Tadeusz Różewicz. Poza słowem*, w: tegoż: *Urwany ślad*, Wrocław 2007.

Poemat to zatem dla Różewicza swoista seria obrazów-błysków, które wydobywają na światło dzienne niepoddane wystarczającej refleksji motywy pamięci zbiorowej. „Rozproszonej” i „emitowanej”, jak podkreśla Gutorow. Poemat jest dla twórcy miejscem zbierania śladów, nazywania ich, krytycznego włączania do dyskursu tego, co marginalne oraz mierzenia się z dawnymi mitami po to, by równocześnie je odczarować i zaczarować. Te zadania poety jako czarnoksiężnika są zaskakująco zbieżne z wyznaczonymi przez Waltera Benjamina trzema projektami dzieła historycznego. Historyk, według niemieckiego myśliciela, staje się osobą grzebiącą w starych łąkach. Użyte przez Benjamina potoczne określenie ma służyć wzmocnieniu efektu retorycznego, ale również wskazać na „materię” historii. Dokumentacja tradycyjna (podobnie jak tradycyjna poezja) idealizuje, wygładza narracje, nie dopuszcza do głosu twierdzeń o erozji mitów. Po drugie jednak, historyk ma być terapeutą. W tej kwestii autor *Dzieła sztuki w dobie reprodukcji technicznej* wydaje się ostrym krytykiem nowoczesności, która nazbyt uwierzyła w nieograniczone możliwości technologiczne i masową produkcję towarów. Demaskacji historii jako „starych łąków” i nowoczesności jako domeny „błyskotek techniki” towarzyszy projekt trzeci. Historyk przeobraża się w nim w guślarza, który przewodniczy misteriom, dociera do wiecznego momentu i dzięki kontaktowi ze zmarłymi odkrywa ponadczasową prawdę o życiu ludzkim.

Nietrudno dostrzec, że ten postromantyczny projekt Benjamina (sprzeczny wewnątrz, a równocześnie spójny dzięki przekonującej argumentacji filozofa historii) ma wiele punktów wspólnych z dziełem Różewiczowskim. Etykieta „po śmierci Boga” musi być nieustannie brana w cudzysłów, bo przecież „uczeń czarnoksiężnika” nigdy w pełni nie rezygnuje z sankcji metafizycznych i z towarzystwa wielkich zmarłych, którzy są dla nas przewodnikami w drodze. Owszem, bierze historię, nowoczesność, wiarę w ironiczne cudzysłowy, ale rzadko precyzuje, czy ironia jest wymierzona w samo pojęcie, w jego kulturowe użycia, w potoczną świadomość, historyczną zmienność, czy raczej w niemożność poradzenia sobie z nim przez twórcę. I dlatego pytanie: „po co rozwiązałem język?” jest pytaniem z gruntu faustowskim. Mefistofeles w tragedii Goethego podpowiadał, jak pamiętamy, swemu uczniowi: „[...] właśnie tam, kędy na pojęciach zbywa,/ Subtelne słowo w pomoc nam przybywa./ Słowami można wybornie szermować,/ Słowami system porządnym zbudować;/ W słowa wybornie wierzyć i nie wątpić;/ Z słowa nie można ni joty odstąpić”²³. To w słowa-obrazy zaklinają świat poeta i historyk: poszukiwacze łąków, krytycy stechnicyzowanej kultury masowej, guślarze...

²³ J.W. Goethe, *Faust*, przeł. J. Paszkowski, Kraków 2001, s. 74–75.

Różewicz i ekrany

„każde pokolenie przywiązane jest do specyficznego nośnika obrazu”¹

Zyjąc w czasach ekspansji obrazów technicznych, doświadczamy paradoksalnej sytuacji „znikania obrazów”, to jest stanu, gdy „świato-obrazy”² odsyłające do uprzedniej wobec nich przedmiotowo-podmiotowej rzeczywistości, są wypierane przez „obrazoświaty” – wizualne iluzje wyprodukowane przez nowoczesne technologie. Zmieniające się na przestrzeni wieków techniki obrazowania, czyli nośniki (media) obrazów, takie jak: płótno, deska, fotograficzna odbitka, karta graficzna, stanowią materialny warunek istnienia obrazu. Lecz obraz nie zawsze ma swój nośnik materialny. Obok niego wskazać można obrazy mentalne, które istnieją jeszcze zanim się zmateriaлизują, obrazy pozorne, które powstają w układach optycznych i nie są widoczne na ekranie (rozumianym jako powierzchnia projekcji obrazu), czy obrazy elektroniczne, które z kolei widoczne są wyłącznie na ekranie i nie materializują się nigdy.

Jeszcze film kinowy, nazywany też sztuką ruchomych obrazów, utrwalony jest na analogowym celuloidzie, już jednak telewizja – obraz techniczny – każe na nowo przemyśleć status obrazu. Czy

¹ P.J. Brunet, *Obraz filmowy a obraz telewizyjny. Związek i perspektywy*, przeł. I. Ostaszewska, w: *Pejzaże audiowizualne: telewizja, wideo, komputer*, wyb., wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 220.

² Odwołuję się do słynnej koncepcji Martina Heideggera wyłożonej w eseju *Czas swiatioobrazu* (M. Heidegger, *Czas swiatioobrazu*, przeł. K. Wolicki, w: M. Heidegger, *Drogi lasu*, Warszawa 1997). Równie ważny dla tych rozważań jest cykl wykładów tego filozofa z roku 1949 *Technika i zwrot* (przeł. J. Mizera, Kraków 2002).

rację mają ci, którzy twierdzą, że w środowisku wirtualnym obraz znika, czy lepiej powiedzieć, że ulega on głębokiemu przekształceniu? W aspekcie poznawczym i antropologicznym znaczy to, że człowiek nie tyle otoczony jest obrazami rzeczywistości, ile medialną rzeczywistością. A wraz z przekształceniem rzeczywistości w ruchome obrazoswiaty zmienia się nasza percepcja.

Nie sposób odnieść się tu do wszystkich kwestii związanych z obrazami. Pomijając kontrowersje i rozbieżności w definiowaniu obrazu, skorzystam tutaj z perspektywy, która godzi niejako wszystkie stanowiska, a przynajmniej stanowi rozsądny punkt wyjścia do dalszej refleksji nad nimi. Otóż Hans Belting w proponowanym przez siebie ujęciu antropologicznym pokazuje, że tym, co łączy wszystkie obrazy, jest człowiek, a dokładniej: jego ciało. To ono jest najpierwotniejszym, źródłowym „miejszem obrazów”. I tych, które powstają w aktach percepcji zmysłowej, i tych, które są efektem wewnętrznej wytwórczości mentalnej, a także zbiorowej lub indywidualnej symbolizacji. Wszystkie obrazy – zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne – zawsze mają swój cielesny fundament. Dzięki takiemu założeniu możliwe będzie prześledzenie zależności między antropologicznymi (w tym także etycznymi) przekonaniami Różewicza a jego sądami, jakie formułuje na temat statusu, roli i znaczenia obrazów we własnej twórczości, ale też szerzej: w kulturze.

Powiedzieć trzeba od razu, że słowo „obrazy” konotuje w wypowiedziach Różewicza przynajmniej kilka znaczeń. Granice między nimi są niekiedy nieostre, co pozostawia czytelnikom spory margines niepewności. Obrazy są więc waloryzowane dodatnio bądź ujemnie. Kiedy Różewicz mówi o obrazowaniu poetyckim, krytycznie odnosi się do metafory, będącej tradycyjnym narzędziem poetów. W wierszu *Bez skrzydeł* czytamy: „Wszystkie obrazy kazałem/ zgładzić” (*Bez skrzydeł*, NPPiW, IX, 231).

Wyjaśnienie tej wrogości do obrazów odnajdujemy w tym samym wierszu. Poeta szkicuje w kilku strofach historię nowoczesnej poezji. Jej nowe horyzonty wskazał francuski symbolizm z Arturem Rimbaudem, u którego „żywa metafora/ rozkwitała we wnętrzu/ metafizyki” (**Słabnie poeta..., NPPiW, IX, 248). Kilkadziesiąt lat później bezpowrotnie zniszczyły je wojenne hekatombie, które, mordując człowieka, ostatecznie przypieczerowały śmierć Boga, metafizyki i poezji w jej dotychczasowym kształcie:

między dwoma wojnami
zbielały obrazy
zbielały metafory

(**Słabnie poeta..., NPPiW, IX, 248–249).

Jednocześnie jednak sam Różewicz szuka jakiejś nowej formy – formy skądinąd obrazowej – która pozwoliłaby na uczynienie wiersza miejscem naoczne-

go, zmysłowego doświadczenia kontaktu z opisywanym światem („zderzenia uczucia i rzeczy”), odartego z powabu łatwej obrazowości³, tak, by uczucia mogły „ujawniać się same”⁴.

Drugie znaczenie, w jakim słowo „obraz” pojawia się zawsze w pozytywnym kontekście, odsyła do obrazów malarskich. Różewicz – znawca sztuki – kocha malarstwo, ceni tradycyjnych mistrzów malarstwa przedstawiającego: Rembrandta, Vermeera czy Grünewalda, ale i tych współczesnych, którzy za sprawą formalnych eksperymentów poszerzyli skalę możliwości ekspresji ludzkich namiętności oraz zachowali więź z rzeczywistością i człowiekiem: Picassa, Chagalla, Bacona, Pollocka, Nowosielskiego, Brzozowskiego, Kantora, Tchórzewskiego, a także Malewicza, uprawiającego w malarstwie filozofię. Nie ma chyba przesadnej kurtuazji w wyznaniu złożonym w wierszu z okazji otrzymania tytułu doktora *honoris causa* wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych:

Malarze byli i są dla mnie czarodziejami,
A ich pracownie miejscami magicznymi...⁵

O sztuce najnowszej Różewicz nie ma już jednak dobrego zdania, traktuje ją lekceważąco jako demontaż starych i montaż nowych form. Zaś grafiki komputerowe kwituje śmiechem i nazywa je mianem „Golemów”⁶ – sztucznych imitacji życia. To najlepiej uświadamia, jak ważna jest dla poety cielesna więź artysty z dziełem.

Prawdziwy obraz na płótnie zawsze rodzi się bowiem z obrazów wyobraźni, jest zmysłową reprezentacją wewnętrznego przeżycia, idei, uczuć. Na tym

³ W eseju *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej* Różewicz tłumaczy swoje krytyczne zdanie na temat obrazu poetyckiego jako „elementu dekoracyjnego”: „W moim rozumieniu liryka współczesna byłaby wynikiem zderzenia uczucia i zjawiska, uczucia i rzeczy. Obraz mógłby odgrywać pewną rolę pomocną, ale nie byłby konieczny. [...] Poezji nie robi się przy pomocy przesuwania obrazów, które stanowią najbardziej powierzchowną warstwę utworu. Im zewnętrzna szata wiersza jest bardziej skomplikowana, ozdobna i zaskakująca, tym gorzej dla właściwego zdarzenia lirycznego, które często nie może się przebić przez kunsztowne ozdoby fabrykowane przez poetów”. T. Różewicz, *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej*, III, 152–153.

⁴ Tamże, s. 153.

⁵ *Wiersz doktora honoris causa wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych*, w: T. Różewicz, *Margines, ale...*, Wrocław 2010, s. 275.

⁶ „nie chcę nie dbam żartuję...” (Richard Sokolowski rozmawia z Tadeuszem Różewiczem, Ottawa 1991), w: *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 247.

właśnie polega jego prawda: jest ona prawdą przeżycia, a nie wyłącznie przedmiotowego podobieństwa. Obraz malarski potrafi uchronić prawdę tego, co w obrazowaniu poetyckim brzmi fałszywie: tajemnicę, której ani tajniki warsztatu, ani techniczne zaplecze wytłumaczyć nie mogą. Chodzi o tę ikoniczną głębię, która odsyła poza przedmiot przedstawiony dużo dalej, poszerzając horyzont ludzkich wyobrażeń o transcendencji i nieskończoności. Malarstwo pozostaje dla Tadeusza Różewicza sztuką metafizyczną.

Trzecie znaczenie przywołuje obrazy mentalne. Różewicz myśli obrazami: kiedy patrzy na świat, widzi przede wszystkim obrazy, one też gromadzą się w jego pamięci, zapisane są w ciele, „pod powieką”. Obrazy unieruchamiają nieustannie zmieniające się czasoprzestrzenie i ludzi, pozwalają na naszkicowanie mapy własnego życia, na której da się wskazać miejsca, osoby i zdarzenia. Trzeba je zatem „Zatrzymać, uspić, tylko tak osiągniemy życie wieczne. Obrazy” (*Tarcza z pajęczyny*, I, 235). Obrazy pozwalają rozpoznać się w zapamiętanych scenach, stanowią oparcie i fundament tożsamości w płynnej, ruchliwej, nieustannie zmieniającej się rzeczywistości. Bohater *Tarczy z pajęczyny* mówi o sobie:

Jestem ruchomy Ja i moi współcześni
Pierwszym więc warunkiem dalszego życia jest
znieruchomieć Nie pozwolić się wyrwać z krajobrazów z obrazu
Chcę wszystko zatrzymać „Wszystko” (*Tarcza z pajęczyny*, I, 233–234).

Z kolei w cytowanym wcześniej epickim poemacie, poeta wspomina list, napisany w styczniu 1964 roku do swego przyjaciela, wybitnego malarza Jerzego Nowosielskiego:

Ciągle myślę o tym, żeby namalować obraz.
Czy mógłbyś mi przygotować niewielkie
plótno (50cm x 70 albo 40 cm x 60), chciałbym
namalować obraz i nagrać muzykę (śpiew)
we własnym wykonaniu (do tego obrazu)...⁷

Marzenie o malowaniu – wcale nie słowem, lecz pędzlem i farbami, udało się poecie ziścić:

No i kiedyś, po latach, namalowałem
Ten obraz – na deseczce
[...] Namalowałem ten obrazek akrylami,
które mi udostępnił gospodarz –

⁷ *Wiersz doktora honoris causa...*, dz. cyt., s. 275–276.

zresztą akryle myliłem z kryłami...
deseczka ma tytuł Wolna Ukraina
... i leży gdzieś w przepastnej szufladzie
pełnej różnych cudownych staroci, wśród
których jest i kalejdoskop – przy pomocy
którego w dzieciństwie stworzyłem setki
ulotnych abstrakcyjnych kolorowych
kompozycji – czyli obrazów... no, cóż,
każdy z nas chce być uniwersalny... każdy
ma w sobie dziecko ukryte,
[...] czasem i ja chcę być
dzieckiem... choćby teraz... żeby
opuścić piękną salę, znakomitych
gości i wrócić do swoich zabawek,
do swojego pokoju, żeby zamknąć
oczy i jeszcze raz zobaczyć
wszystkie obrazy, jakie widziałem
od otwarcia oczu – w dniu
9 października roku 1921⁸.

Z tego obszernego fragmentu chciałabym wydobyć tylko dwa passusy. Pierwszy to ten, w którym poeta podaje definicję obrazu: „ulotne abstrakcyjne kolorowe kompozycje”. Drugi zaś to końcowa fraza wiersza, mówiąca o pragnieniu ucieczki do własnego wewnętrznego świata, w którym można po zamknięciu oczu zobaczyć wszystkie nagromadzone w pamięci obrazy, widziane od momentu narodzin. Mowa tu oczywiście o dwóch rodzajach obrazów. Jedne to *pictures*, obrazy-przedstawienia materialne (jakkolwiek odległe od reguł malarstwa realistycznego), obrazy zewnętrzne, w których w tym przypadku funkcję reprezentacji zastąpiła funkcja prezentacji własnej formalnej i kolorystycznej ulotności. Drugie to *images* – wyobrażenia mentalne, obrazy wewnętrzne, imaginacje. Te ostatnie są jednak pamięciowym, niematerialnym stanem istnienia obrazów wcześniej zobaczonych w rzeczywistości. Czy chodzi tylko o obrazy malarskie, czy raczej słowo „obraz” ma tu szerszą konotację i nazywa sposób wizualnego percypowania świata? Odwołując się do szerszego kontekstu twórczości Różewicza, skłaniam się ku drugiej odpowiedzi. Rozważania o obrazach dopełnia ten namalowany przez poetę na desce. Jego tytuł – *Wolna Ukraina* – wyraźnie wskazuje na więź łączącą go z konkretnym indywidualnym i społecznym przeżyciem, które w pewnym sensie symbolicznie reprezentuje. W ten sposób „obraz” staje się kategorią uniwersalną, dla

⁸ Tamże.

której cechą wspólną staje się podmiot percypujący i przeżywający. Jest to zatem podmiot ucieleśniony, taki, o którym mowa u Hansa Beltinga czy, w innym kontekście, u Maurice'a Merleau-Ponty'ego.

Jest też u Różewicza czwarte znaczenie słowa „obraz”, które zajmuje ważne miejsce w jego twórczości oraz w systemie przekonań estetycznych i antropologicznych. Chodzi mianowicie o kulturę ruchomych obrazów, oglądanych w kinie oraz w telewizji. O tym, jak wielką kulturotwórczą rolę odgrywają radio i telewizja, mówił poeta już w 1965 roku w jednym z wywiadów, dowodząc tym samym, że choć krytyczny, był w pełni świadom rangi i nieodwracalności zmian, jakie niesie raczkująca przecież dopiero w Polsce telewizja:

Pisarz nie może przejść obok telewizji. Telewizja to nie jest tylko środek przekazu. Wydaje mi się nonsensem ekshumowanie starych sporów Awangarda – Skamander, a równocześnie niepisanie o **nowych wartościach estetycznych**, jakie tworzy radio i telewizja. Flirty z tymi instytucjami są ciężkie i nieznośne, ale tak to jest z flirtami, a nawet z małżeństwami, że pomimo nieporozumień i konfliktów nie sposób się ich wyrzec⁹ [podkr. – E.W.].

Dlatego obok pytania o to, co jest obrazem, równie ważne i nierozzerwalnie z pierwszym związane jest pytanie o to, jak obraz staje się obrazem. A to pytanie wiąże się z problematyką medium.

Wychodzę więc z założenia przyjmowanego przez antropologię kulturową, że ludzka kondycja w sposób ścisły związana jest ze stanem rozwoju technologicznego, że **media** nie tylko zapośredniczają kontakt ze światem, ale **kształtują naszą percepcję**. Media – nośniki czynią obrazy widzialnymi. Za Andrzejem Bazinem będę traktować obraz jako „to wszystko, co do przedstawionego obiektu dodaje **sposób przedstawienia** go na ekranie”¹⁰. A zatem kolejne przekazańniki dodają do obrazów coś „od siebie”.

Ponieważ każdy nośnik: płótno malarskie i farby, fotografia analogowa, ekran kinowy, szklany, ciekłokrystaliczny, ledowy itd., w odmienny sposób koduje obraz, stymuluje też odmiennie style odbioru. Nie istnieją ponadczasowe, uniwersalne normy czytania i patrzenia, a stan rozwoju technologii obrazowania sprzężony jest z historycznymi uwarunkowaniami odbioru oraz stanem świadomości odbiorców. Także kondycja człowieka w epoce mediów elektronicznych uległa zmianie. Jest to zmiana kulturowa na tyle istotna, że mówić

⁹ K. Nastulanka, *Dużo czystego powietrza* (rozmowa z Tadeuszem Różewiczem, 1965), w: *Wbrew sobie*, dz. cyt., s. 25.

¹⁰ A. Bazin, *Malarstwo i film*, w: tegoż, *Film i rzeczywistość*, wyb. tekstów, przekł. i posł. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 59 (podkr. A.B.).

już trzeba o zmianie paradygmatu poznawczego. Przesunęły się, a niekiedy uległy zatarciu, granice między światem przedmiotowym, płaszczyzną obrazowania a światem percepcji, zaś stopień cielesnego i neurologicznego powiązania człowieka z mediami osiągnął intensywność do tej pory niespotykaną. Jak zatem z tą sytuacją radzi sobie bohater Różewicza? I jak sam poeta odnosi się do tego stanu rzeczy?

Pytanie o stosunek Różewicza do obrazu formułuję z perspektywy teorii mediów. To perspektywa nieoczywista, jako że Różewicz teoretykiem mediów nie był, zaś media masowe stanowią dlań przejaw degradacji współczesnej kultury i jedną z głównych przyczyn dezintegracji moralnej współczesnego człowieka oraz atrofii zdolności rozróżniania tego, co wartościowe również w wymiarze estetycznym. Przypomnę jednak, że i Jean Baudrillard – jeden z wizjonerów ponowoczesności – nie korzystał z komputera i Internetu, zaś telewizję oglądał rzadko i bez przyjemności. Była ona dla niego przykładem agonii realności i jej rozpląnięcia w symulowanej hiperrzeczywistości¹¹. Traktował monitor telewizyjny jako unaocznienie swojej własnej tezy o „znikaniu obrazu” i przekształceniu widzów w „przezroczyste ekrany”¹². Warto też dodać, że w ten sposób manifestował sprzeciw wobec wszędobylstwa mediów. Ten brak reakcji, odmowa uczestnictwa w globalnym spektaklu, którego odpowiednikiem u Różewicza jest *Non-stop-show*, nigdy niekończący się medialny spektakl, relacja na żywo ze świata, który *de facto* jest całkowicie sztucznym, plastikowym i niewiarygodnym wytworem telewizji, można potraktować jako narzędzie oporu wobec medialnego bombardowania przez bodźce wizualne. McLuhan nazwał to zjawisko medialnym masażem, polegającym na unicestwianiu walorów informacyjnych, estetycznych przekazu i na towarzyszącym odbiorowi przekazów telewizyjnych efekcie oszołomienia, przebudźcowania. Baudrillard żywił przekonanie o dominującej roli ekranów, a także monitorów we współczesnym świecie, przy czym elektronicznym światom odmawiał statusu obrazu.

Namysł nad obrazem i obrazowością zajmuje badaczy różnych dziedzin: historyków sztuki, mediologów, imagologów, kulturoznawców uprawiających *Visual Studies*, estetyków oraz artystów. Tadeusz Różewicz zajmuje w tak zarysowanej perspektywie stanowisko podwójne: jest teoretykiem i praktykiem jednocześnie. Historykiem sztuki i artystą. Jako historyk sztuki i miłośnik malarstwa mierzy się zatem z doświadczeniem malarskim. Jako poeta mierzy się

¹¹ Por. S. Lotringer, *Jean Baudrillard*: http://www.ubishops.ca/ baudrillardstudies/obituaries_slotringer.html (dostęp: 25 sierpnia 2014).

¹² P. Zawojcki, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Warszawa 2012, s. 40.

z problemem obrazu i obrazowości przede wszystkim w medium języka. Jego postulat odejścia od języka obrazowego, od metafory, nie oznacza jednak rezygnacji z myślenia obrazowego. Ten swoisty paradoks owocuje poszukiwaniem nowej obrazowości, takiej, która – odchodząc od tradycyjnej funkcji poetyckiej metafory – zachowuje gęstość i autentyczność sensualnego doświadczania rzeczywistości oraz pisania o niej. Te dwie perspektywy: odejście od poetyckiej metafory oraz poszukiwanie środków, w których mocy byłoby dorównać sile i autentyczności obrazowania malarskiego, determinują charakter poszukiwań Różewicza i jego program estetyczny. Problem rozmaitych form obrazowych, ewolucji obrazu, jego wcieleń i uzależnienia od medium zajmuje go jako artystę. Ostatnim, zdegradowanym etapem kultury wizualnej jest dla Różewicza współczesna kultura ekranów.

Jeśli Różewicz wypowiada się – wprost lub pośrednio, w prozie, poezji i wywiadach – na temat ekranów, ma na myśli ekran kinowy lub telewizyjny. Kino to dla niego rozrywka pozwalająca zapomnieć o rzeczywistości, stanowi zatem rodzaj fikcyjnej przestrzeni wyjętej spod praw życia. Inaczej wygląda jego stosunek do telewizji, która budzi sprzeczne emocje: od fascynacji graniczącej z uzależnieniem po obrzydzenie. Tę ambiwalencję odzwierciedlają jego słowa na temat telewizji: „Kocham i nienawidzę”¹³. Mówi też:

doceniam jej rolę jako środka oszołomienia. Kiedy w ciągu trzech lub czterech godzin spustoszy mi całkowicie głowę, wtedy dopiero mogą się w niej narodzić nowe myśli. Telewizja pomaga mi w wymiataniu niepotrzebnych myśli. Dopiero w tej pustce mogę swobodnie zacząć funkcjonować¹⁴.

Przed wszystkim zaś poeta docenia telewizję ze względu na kulturotwórczą i antropologiczną moc przekształcania całej semiosfery, z najgłębszymi pokładami zbiorowej oraz indywidualnej percepcji i wrażliwości włącznie. Bohater jego opowiadań, podmiot liryczny jego wierszy jest zarazem ofiarą i produktem nowoczesnej popkultury, wypracowującym mozolnie strategię samoobrony przed działaniem mediów niszczącym głębokie struktury tradycyjnej tożsamości i autonomii.

Dla porządku przypomnijmy więc, że Różewicz działanie masowych mediów wielokrotnie poddawał zjadliwej krytyce. Wskazywał na radio i telewizję jako na źródło i przyczynę wielu negatywnych zjawisk etycznych i estetycznych. Popkulturowa papka sącząca się z głośników i ekranów unieważnia hie-

¹³ *Poeta po końcu świata* (S. Bereś, J. Kiernicka rozmawiają z Tadeuszem Różewiczem, 2000), w: *Wbrew sobie*, dz. cyt., s. 321.

¹⁴ Tamże, s. 319–320.

rarchie artystycznej i etycznej ważności, czyni przestrzeń publiczną sferą hałasu, co skłoniło poetę do określenia treści tego medium i mentalności telewizyjnej publiczności prześmiewczym i pogardliwym mianem *Trele-morele*. Taki właśnie tytuł nosi zjadliwy pamflet na współczesne media, opatrzony podtytułem *scenariusz telenowel dla telewizji prywatnej i publicznej*. Czytamy tu między innymi:

Scena 3

w *Koloseum*

wręczenie Oskarów w złotych maskach na niedźwiedziu

pada sztuczny śnieg i grad
spada wielka gwiazda filmowa
emerytowana opiekunka psów
koni wilków kanarków łososi
gratuluje Polakom makaronu
wody piwa odwagi wygranej
pod grunwaldem oraz wejścia
do unii europejskiej tańczy
hip-hopa w góralskich parzenicach
(zaczyna się kon-feransjerka!)
w dymach dźwiękach ogniach
ukazują się prowadzący widowisko
Mężczyzna łysy w czerwonej peruce
Kobieta z depilowanym łonem
w takt marsza żałobnego
o radości iskro bogów
wybiega pierwsza laureatka
[...] i zaczyna swoje „podziękowanie”...

dziękuję wszystkim a nade wszystko babci
Suzan i dziadkowi Mike że zdecydowali się
począć moją mamę Lorrie oraz dziadkowi
i babci ze strony Taty że powołali do życia
mojego niezwykłego tatę (*pozdrawia Tatę!*)
dziękuję Tacie i Mamie że zdecydowali
się donosić ciężę choć pragnęli chłopca
a ja jestem dziewczynką (*laureatka obraca
się dookoła własnej osi i prezentuje zebrany
drugorzędne płciowe organy... rozlegają
się brawa i gwizdy*) przepraszam! dziękuję
Doktorowi Fuku-Muku za te kształty
które nadał mojemu ciału [...] ¹⁵.

¹⁵ T. Różewicz, *Trele-morele. Scenariusz telenowel dla telewizji prywatnej i publicznej*, „Dialog” 2005, nr 3.

Specyfika medium silnie wpłynęła na poetykę tego i innych utworów Różewicza (przypomnieć wystarczy znaną *Balladę o naszych sprawozdawcach sportowych z tomu zawsze fragment*)¹⁶. Telewizja fragmentaryzuje przekaz złożony zazwyczaj z różnych ujęć kilku kamer, eliptycznie pomija tę jego część, która odbiorcę mogłaby znudzić, teatralizuje zachowania, buduje napięcie poprzez skupienie kamery na jednym elemencie, co skłania widza do przypisania mu kluczowego znaczenia w przekazie (choćby miał to być przypadkowy szczegół, jak skrawek odsłoniętego ciała), a w efekcie prowadzi do hiperbolizacji. Jest zatem medium mocnym, to jest silnie wpływającym na sposób myślenia i percepcję swego odbiorcy. Stąd wynika kolejna jego cecha, jaką jest funkcja autoprezentacyjna. Przekaz telewizyjny to narracja o magii tego medium, jego zdolności do pokonywania miejsca i czasu, wiecznym „tu i teraz”, w które włącza swego widza. Wszystkie te cechy telewizji Różewicz uchwycił i sparodiował. Tego rodzaju ironicznych, jak poemat *Trele-morele*, wierszy, posługujących się groteskowym zniekształceniem, nasyconych intersemiotycznymi aluzjami do osób znanych ze szklanego ekranu (Brigitte Bardot, Sophia Loren), nagród, transmitowanych przez telewizję (Złoty Niedźwiedź to nagroda w międzynarodowym konkursie filmowym w Berlinie; Złote Maski przyznawane są za szczególne osiągnięcia teatralne), programów (gala rozdania filmowych Oskarów), konwencji zachowań estradowych, a także filmów i tekstów z różnych rejestrów kultury umieszczonych na jednej płaszczyźnie, wskazać można w twórczości Tadeusza Różewicza wiele. Te same, lekko tylko przekształcone rekwizyty jako metonimie popkulturowych mechanizmów homogenizacji wartości oraz języków powtarzają się w utworach Różewicza od lat. Przypomnijmy choćby poemat *Non-stop-show* (z roku 1968), tom *zawsze fragment* z mistrzowskim poematem *Walentynki* (1996), czy wreszcie najnowsze tomy: *Kup kota w worku...* oraz *to i owo*. Nie chciałabym jednak mnożyć tu cytatów, które potwierdzą dobrze znaną tezę. Moim celem jest poszukać odpowiedzi na pytanie, jaką rolę odgrywają te nowe, zdegradowane obrazy techniczne w systemie poglądów estetycznych poety. Po drugie, jakie uwarunkowania antropologiczne i kulturowe kryją się za tą niechęcią. Po trzecie zaś – czy Różewicz krytykując ekrany, mówi nam o nich coś nowego i odkrywczego?

¹⁶ Wiele sztuk Różewicza pisanych było z myślą o ich telewizyjnej realizacji. Na ten ważny i fascynujący problem wpływu telewizji na konstrukcję dramatów Tadeusza Różewicza zwróciła mi uwagę w trakcie dyskusji prof. Anna Krajewska. Związek dramaturgicznej twórczości poety z technologicznymi możliwościami mediów pomijam jednak w dalszej części wywodu, wychodząc z założenia, że warto mu poświęcić osobne rozważania.

Według Viléma Flussera obrazy techniczne nie są obrazami, lecz symptomami procesów chemicznych bądź elektronicznych¹⁷. Wydaje się, że podobnego zdania jest Różewicz, dla którego obrazy wytwarzane przy użyciu aparatury tracą więź z człowiekiem. Kategoria obrazu konotuje wyobraźniowość, tajemnicę, materialność, namacalność i sensualność, które są wyrazem głębokiego związku z twórcą i widzem. Obrazy wytwarzane przez monitory są sztuczne, produkują iluzję, nie mając żadnej więzi ani z realnym bytem, ani z realnie istniejącym człowiekiem i jego przeżyciami oraz emocjami.

Jednocześnie poeta jest świadomy, że telewizja jako medium nie jest tylko nowością techniczną, a jej rola nie ogranicza się do przekazywania informacji. Pisał o tym wielokrotnie już w latach sześćdziesiątych. Wspominał też przynajmniej kilkakrotnie w wywiadach, dowodząc tym samym swojej medioznawczej intuicji.

Obrazy, wdzierające się do wnętrza człowieka wyłącznie przez oko, czynią największe szkody. Różewicz nazywa je „fałszywymi obrazami”, w odróżnieniu od tych, które są efektem osobistego przeżycia, owocem twórczej pracy i mają trwałą (mentalną, duchową, a także fizyczną) więź z tym, kto je wytworzył. Obrazy emitowane przez ekrany telewizorów są w tym sensie nieludzkie, że wytwarzają je urządzenia techniczne, narzucające sposób myślenia, patrzenia i przeżywania tak, że człowiek sam nie potrafi już odróżnić, co jest prawdą, a co kłamstwem. Wytwarzana przez telewizję medialna rzeczywistość niszczy zatem nie tylko porządek reprezentacji, niszczy też strukturę wewnętrzną człowieka, jego duchową tkankę, która symbiotycznie zrosnięta jest z jego cielesnością. W utworze prozatorskim z początku lat siedemdziesiątych pisarz zamieścił wywiad z samym sobą, w którym wyznał: „Zamykam się powoli. Czasem mam wrażenie, że zatrzała mnie telewizja. Przez wiele lat oglądam telewizję. Czasem po kilka godzin dziennie. Telewizja zastępuje powoli życie” (*Sobowtór*, III, 422–423). W „czarną dziurę” po „duszy” „pcha się telewizja”, która wytwarza nową kategorię epistemologiczną: „prawdę telewizyjną”. Jest to „prawda, którą można manipulować”. Różewicz zauważa, że telewizja nobilituje głupotę i ignorancję, przesuwając granicę tolerancji wobec zła, niekompetencji, tandety i blichtru. Produkuje efektowną powierzchnię, pustą w środku. To, czego w życiu nigdy byśmy nie zaakceptowali, akceptujemy na ekranie telewizora. Stąd Różewicz wyciąga bardzo nowatorski wniosek, który nazywa „przeczućciem poety”:

¹⁷ V. Flusser, *Ku uniwersum obrazów technicznych*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Po kinie? Audio-wizualność w epoce przekazników elektronicznych*, Kraków 1994, s. 53–57.

[...] traktowanie telewizji jako „środka masowego przekazu” jest dla mnie uproszczeniem i błędem... Telewizja nie jest już środkiem... jest czymś więcej. Staje się to na naszych oczach (*Sobowtór*, III, 423).

Do tak zarysowanych poglądów estetycznych Różewicza pasuje teza Benjamina o zaniku aury dzieła sztuki w dobie reprodukcji technicznej. To, co stanowi o auratyczności sztuki – jej więź z miejscem i czasem powstania, a to znaczy także: ze światem wartości kulturowych oraz przeżyciami człowieka, który pozostawił w dziele ślad swojej twórczej pracy – niknie bezpowrotnie w momencie, gdy obraz zostaje zapośredniczony przez medium technologiczne. Świat, dotąd reprezentowany w niepowtarzalnych, jednorazowych, a przez to autentycznych obrazach, skrywał jakąś tajemnicę – wpływającego czasu, kruchości i ulotności, pozostając tym, co ocalone w zmieniających się okolicznościach. Dziś obrazy telewizyjne, będące medium sugerującym natychmiastowość i aktualność, tracą ten walor materialnej trwałości. Materialność obrazu i jego kruchość podatność na wpływ czasu stanowi o jego ontycznej prawdziwości, jest poręczeniem istnienia świata. Obrazy pozbawione materialności, obecne ulotnie tu i teraz, są w gruncie rzeczy jednocześnie obecnością i nieobecnością tego, co pokazują, odgrywaniem prawdy, wytwarzaniem pozorów rzeczywistości lub – jak powiedziała by Baudrillard – symulacją, która oferuje hiperrzeczywistość, by ukryć zniknięcie rzeczywistości. Czy Różewicz, choć nie posługuje się kategoriami znaku i symulakrum, ma równie sceptyczne zdanie na temat tego, co ze światem czynią ekrany? Poecie od początku, od debiutanckiego tomu *Ocalenie*, chodzi o znalezienie uzasadnienia życia w jego sensualności, bujności, witalności i fizykalności. To one stają się punktami oparcia, w przeciwieństwie do świata kultury i sankcjonujących go niepewnych wartości, które nie uchroniły człowieka od śmierci i zła. Nic zatem dziwnego, że wyobraźnia poety, silnie zakorzeniona w doświadczeniu zmysłowym, nie znajduje pokarmu w zimnym, atakującym najbardziej dystansującym ze zmysłów, jakim jest oko, medium ekranu.

To stwierdzenie jest jednak zbyt ogólne, Różewicz bowiem prezentuje się przecież jako miłośnik kina. Wielokrotnie wspomina o tym, że ucieka do niego od świata, naznaczonego zmianą i przemijaniem, by w ciemnej kinowej sali na dwie godziny zanurzyć się w zupełnie innym wymiarze. Im bardziej oderwanym od rzeczywistości na zewnątrz, tym lepiej. W roku 1980 pisze:

Przed śmiercią uciekam do kina. Tam otrzymuję porcję obrazów zastępczych. Świat rzeczywisty ze swoją rozwleczoną na lata, na dziesiątki lat akcją, akcją ubogą, pełną złych dowcipów, opuszcza mnie. Tu wpadam w środek. Upiory, demony, damy, gwałty, usta, uda. Markiz, który jest Wampirem, leży w trumnie z kołkiem wbitym w biały gors koszuli. Uciekam do kina (*Tarcza z pajęczyny*, III, s. 235).

A dekadę wcześniej w *Śmierci w starych dekoracjach* (1970) o swoich nieplanowanych wyprawach do kina pisze wprost: „Lubię obrazy, które różnią się od mojego dnia powszedniego” (II, 198).

Kino z racji swej specyfiki oferuje widzowi unieruchomionemu w ciemnej kinowej sali zestaw ról, z którymi może on się zidentyfikować jako widz. Narzuca mu te role, ustanawiając mechanizm identyfikacyjny zespalający ekran z widzem¹⁸. Z tego powodu kino to medium pozwalające absolutnie wyłączyć się ze świata, daje ponieść się zdarzeniom fabularnym. Oferuje fikcyjny porządek zdarzeń alternatywny wobec rzeczywistości. Działa zatem oszałamiająco, jak rodzaj narkotyku, o którego działaniu poeta tak pisał, komentując kiepski włoski film obejrany w kinie:

A jednak przez dwie godziny te puste obrazy, podbite kiepskimi dialogami, pchają się we mnie. [...] film jest środkiem niezwykle silnym. Oszałamia i paraliżuje. Nawet jeśli jest kiepski (*Notatka z 31 maja 1963 roku*, III, 186).

Do dłuższych rozważań na ten temat skłoniła Różewicza lektura książki Normana Malcolma *Ludwig Wittgenstein*, w której przeczytał o zwyczajach filozofa. Ludwig Wittgenstein szedł do kina z kanapką, siadał w pierwszych rzędach, tak by ekran zasłaniał mu całe pole widzenia: „w ten sposób uwalniał się od wspomnień i myśli o wykładach” (*Notatka na marginesie książki Normana Malcolma „Ludwig Wittgenstein”*, III, 217). Było mu obojętne, jaki film ogląda. Następnie pojawia się komentarz poety:

Tu, w tym anegdotycznym zapisie stosunku Wittgensteina do srebrnego ekranu (i gwiazd ekranu) znajduję jakby wyjaśnienie tajemniczej fascynacji filmem, „obrazem ruchomym”, jakiej podlega człowiek współczesny. Wittgenstein wypełniał się cały obrazem filmowym i w ten sposób bodaj na pewien czas uwalniał się od myśli filozoficznych, które go dręczyły i wyczerpywały. I tak jak Wittgenstein „zażywał” film jak lek, podobnie my, ludzie innych zawodów, również pragniemy przy pomocy filmu wymazać na dwie godziny myśli, uczucia, obrazy świata realnego, który gnieździ się w nas za dnia. Film jako środek oszałamiający i oczyszczający. Narkotyk? Lek znieczulający? (*Notatka na marginesie książki Normana Malcolma „Ludwig Wittgenstein”*, III, 217).

Z kolei telewizja, zamiast pełnej identyfikacji z rolą, umożliwia widzowi jej rozpoznawanie, co czyni go świadomym dziejącej się tu i teraz medialnej interakcji, to jest świadomym kontaktu z medium ekranu.

¹⁸ A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, wyd. 2, przejrzone i poprawione, Kraków 2003, s. 58.

Kategoria bezwładnego oka, tożsamego z biernym, bezrefleksyjnym odbiorem, przeciwstawia się oku aktywnemu, zaś obrazy fałszywe, przychodzące z zewnątrz – obrazom autentycznym. Jak dowodzą teoretycy filmu¹⁹, obrazy emitowane przez ekrany obezwładniają oko, prowadząc w konsekwencji do bezwładności całego ciała. Ta bezwolność rzutuje na autonomię podmiotu, który z aktywnego sprawcy staje się obiektem manipulacji. To oczywiście jedna z możliwych interpretacji, bliska jednak, jak sądzę, odczuciom Różewicza.

Dla Różewicza bowiem akt pisania/malowania jest doświadczeniem cielesnym, angażującym nie tylko intelekt, lecz sprzęgniętym również z innymi zmysłami. Wzrokocentryzm współczesnej kultury wizualnej staje się więc sytuacją niepożądaną, zagrażającą kondycji człowieka i całej kultury.

Ekrany kinowe, na których odbywa się projekcja filmów zapisanych na celuloidowej taśmie za sprawą maszyny projekcyjnej to symbol drugiej – po rewolucji przemysłowej – rewolucji technicznej, która dokonała się w XIX wieku. Natomiast w momencie, kiedy rozdził na maszynę projekcyjną i płaszczyznę projekcji zostaje zniesiony, a ekran w postaci kineskopu lub wyświetlacza ciekłokrystalicznego, plazmowego itp. sam generuje obrazy, dokonuje się kolejna, trzecia już, rewolucja. Jest to początek ery mediów elektronicznych. Ekran telewizora, monitor komputera stają się obiektem w polu widzenia podmiotu, rzutowanym na tło. Mówiąc inaczej, stają się częścią porządku widzenia. W ten sposób dokonują się radykalne zmiany antropologiczne i kulturowe. Rozwój mediów elektronicznych prowadzi do stopniowego wyparcia przez nie fotochemicznego nośnika filmu. Konsekwencje tego faktu są dużo poważniejsze niż tylko natury technicznej. Oto bowiem obrazy elektroniczne nie mają swojego materialnego nośnika. Powstają one w akcie projekcji/emisji i znikają w czasie. Stąd bierze się mocna opozycja między obrazem telewizyjnym a obrazem kinowym. Jest to opozycja dużo istotniejsza niż ta, jaką skłonni jesteśmy dostrzegać między obrazami emitowanymi przez telewizję analogową i media cyfrowe. Te dwie technologie kodowania obrazu mają na ekranie dokładnie ten sam status ontologiczny, to jest powstają w trakcie emisji i istnieją w czasie, podczas gdy dla obrazów mających swoje materialne nośniki (film na celuloidowej taśmie, fotografia, malarskie płótno), dużo ważniejszym elementem charakterystyki jest element przestrzenny.

¹⁹ Por.: „Film **skupia** spojrzenie widza, który staje się świadkiem **małego złudzenia** optycznego, powstającego wskutek zatrzymania przez siatkówkę kolejnego obrazu, a więc bezwładności oka.” P. Virilio, *Belichtungsgeschwindigkeit*, w: tegoż, *Revolutionen der Geschwindigkeit*, Berlin 1993, s. 49, cyt za: A. Gwóźdź, dz. cyt., s.19 (podkr. P.V.).

Otóż obrazy, jakie obserwujemy na ekranach: ciekłokrystalicznych, plazmowych, ledowych, wielkich reklamowych telebimach LCD, nie są transmitowane, nie zaświadczą o jakiejś istniejącej uprzednio rzeczywistości, lecz są w momencie emisji wytwarzane z impulsów elektrycznych lub magnetycznych. W przypadku elektronicznych obrazów analogowych, odchodzących powoli w przeszłość, kodowanie przekazu ma charakter ciągły, natomiast w przypadku obrazów cyfrowych, nieciągły (obraz zbudowany jest z punktów-pikseli), co niewątpliwie ma wpływ na różnicę ich jakości estetycznej oraz fenomenalnej. Łączy je jednak to, że rewolucjonizują samą naturę obrazu, który do tej pory traktowany był w kategoriach znaku, reprezentacji itp.

Ze względu na tempo zmian i technologicznych modyfikacji, współcześnie spotykają się zatem dwie formacje obrazowe. Mamy do czynienia równolegle z dwoma etapami rozwoju obrazów, implikującymi odmienne porządki postrzegania i modele poznawcze. Kino jako świat „magicznego celuloиду”²⁰ to sztuka archaiczna w tym znaczeniu, że odwołująca się do standardów postrzegania wypracowanych przez nowoczesne narzędzia poznania. Z kolei świat obrazów elektronicznych, pozbawionych materialności, wymusza na odbiorcy redefinicję własnej sytuacji poznawczej.

Doświadczenia opisywane przez Różewicza pozwalają unaocznić różnice między dwiema cywilizacjami: płótna i elektronicznych wyświetlaczy. Poeta niewątpliwie jest dzieckiem tej pierwszej, lecz jako baczny obserwator i uczestnik współczesnej kultury, intuicyjnie potrafi uchwycić i utrwalić nadchodzącą zmianę. Brak akceptacji nie wyklucza dostrzeżenia rangi i charakteru zmiany, która nie ominęła także malarstwa.

Twórczość Różewicza stanowi zapis i świadectwo tego stanu przejściowego, w którym odbiorca, przyzwyczajony do modelu postrzegania zakorzonego w porządku przedstawieniowym, zostaje skonfrontowany z rzeczywistością elektronicznych obrazów pokazujących przede wszystkim same siebie. Autor *Kartoteki*, choć zdecydowanie reprezentuje wrażliwość malarską, i w tym sensie anachroniczną, przeczuwa niezwykłą kulturową rangę masowych mediów i w interesujący, choć niepozbawiony uprzedzeń i sceptycyzmu, sposób próbuje diagnozować ich możliwości.

Jest jeszcze jedna ważna różnica, wielokrotnie wykorzystywana przez Różewicza w celu pokazania współczesnej kultury w krzywym zwierciadle powtórzenia i kondensacji jej cech. Zabiegi te, choć generują efekt groteskowej hiperbolizacji, są jednocześnie nową poetyką realizmu świetnie sprawdzającą się

²⁰ Określenie „magiczny celuloid” pochodzi z listy dialogowej filmu *Lisbon Story* (reż. W. Wenders, 1994), cyt. za: A. Gwóźdź, dz. cyt., s. 105.

w obrazowaniu medialnej rzeczywistości, cierpiącej na *elephantiasis* i teatralne przerysowanie konwencji gestów, zachowań, reguł komunikacji. Otóż telewizja to medium, które wytwarza „permanentny spektakl obecności i natychmiastowości dokonujący się w obcowaniu z obrazami, które nie mają swego «przed» ani «po», lecz zawsze tylko swoje «tu i teraz» wytwarzane w widzialnym przedmiocie (telewizor, monitor)”²¹. Dlatego ontologia elektronicznych obrazów odnosi się też do sytuacji komunikacyjnej. Oto bowiem transmisja bezpośrednia, choć wcale nie jest dominującą formą przekazu, ukształtowała specyficzną poetykę pokazywania rzeczywistości w telewizji. Poetyka „transmisji na żywo” sugeruje równoczesność nadawania i odbierania, sprawia wrażenie bezpośredniości kontaktu, obecności w centrum zdarzeń i staje się podstawową zasadą funkcjonowania tego medium, o czym świadczą choćby skrupulatnie zaplanowane ramówki telewizyjne, umożliwiające widzowi udział w „tu i teraz” emisji telewizyjnej. Wszystkie inne formy przekazu, takie jak film, retransmisja, reportaż itp. stanowią zatem jedynie cytaty w ramach nadrzędnej poetyki obrazów obecnych na żywo. To gwarantuje autentyzm i prawdziwość telewizji, które pozwalają widzowi z pełną (lub częściową) świadomością ulegać sugestii, że obrazy przekazywane przez telewizję są prawdziwe, aktualne i bezpośrednie. W przeciwieństwie do niej kino nigdy nie oferuje seansu na żywo. Wzorce przedstawieniowe obu mediów są zatem czytelne: kino to medium fikcyjne, telewizja domaga się zastosowania wzorców niefikcyjnych. Tu jednak zaczyna się kłamstwo telewizji, które poeta nieustannie poddaje surowej krytyce z perspektywy modernistycznej zasady czytelnej opozycji między prawdą pierwowzoru i prawdopodobieństwem przedstawienia, obecności i nieobecności. Różewicz celnie punktuje manipulację, jakiej ofiarą pada odbiorca, który reguły prawda-fałsz, rzeczywistość-przedstawienie, próbuje stosować do telewizji. Tymczasem ta wyłącza kategorię prawdy, unieważniając relację reprezentacji obrazowej na rzecz performatywnej quasi-rekonstrukcji zdarzeń, która nie tylko fikcjonalizuje przedmiot przedstawienia, lecz wręcz go unicestwia, zastępując montażem wielu scen opatrzonych dramatyczną, sfragmentyzowaną narracją. Ta zaś manipuluje czasem i przestrzenią przekazu, poddając je zniekształceniom, kadrowaniu i fragmentacji w sposób, który, sugerując widzowi pozycję świadka, uniemożliwia mu zrazem ocenę wiarygodności i prawdziwości obrazów.

Większość utworów, w których pojawia się motyw ekranu, telewizji bądź przekazów telewizyjnych, to właśnie ironiczna rekonstrukcja medialnej rzeczywistości. Podmiot liryczny, poeta, zanurzony jest w świecie mediów: słucha

²¹ Tamże, s. 112.

radia, czyta gazety, ogląda telewizję. W opowiadaniu *Tarcza z pajęczyny* bohater notuje: „trzeba otworzyć telewizor/ ale to są sztuczne obrazy” (*Tarcza z pajęczyny*, III, 245).

Mamy zatem z jednej strony do czynienia z poetą, który sprawozdaje to, co zobaczył w telewizji (*Siostry syjamskie*, SzS, X, 209), informuje swego czytelnika: „Włączyłem telewizję” (*Gawęda o poetach [fragment]*, P, IX, 308). A tam, jak w *Poemacie autystycznym (fragmentach)* z tego samego tomu *Płaskorzeźba* widzi na ekranie samego siebie:

poeta mówi o sobie on lubi
siebie oglądać w telewizji
poeta mówi w telewizji
i patrzy na siebie
(*Poemat autystyczny (fragmenty)*, P, IX, 314).

Z drugiej strony, utwory wypełnia świat wirtualny, w którym rozgrywa się jakaś druga, alternatywna rzeczywistość, a one same przybierają formę, która naśladuje właściwości medium telewizyjnego: w *recyclingu*, w części *Mięso w TV*

pełno zdjęć ministra
który wraz z całą rodziną
spożywa angielską wołowinę
wszyscy śmieją się i mają zdrowy wygląd
(*recycling*, ZFR, X, 53–54).

W *PS* zamykającym utwór *recycling* Różewicz sam nazywa ten utwór „poezją wirtualną”, przybierającą „formę śmietnika (informacyjnego śmietnika), w którym nie ma Centrum, nie ma środka. Zaplanowana jałowość i bezwyjściowość stała się głównym elementem składowym utworu...” (*recycling*, ZFR, X, 65). Za ten stan rzeczy poeta nie wini jednak mass mediów. To człowiek jest źródłem zła:

Przestępcza nie-moralność nauki miesza się z polityką, ekonomią i giełdą. Krąg się zamyka... Ani „sumienie”, ani zdrowy rozum nie dają żadnej gwarancji, że ludzie nie będą fabrykować taśmowo ciał ludzkich i form zwierzęcych pozbawionych tzw. duszy. Wszystko mieści się w ludzkim mózgu: priony i kwanty, bogowie i demony... (*recycling*, ZFR, X, 65).

Komentarz do miejsca i roli telewizji we współczesnej kulturze stanowi wiersz *Cóż z tego że we śnie*. Wiersz o tyle ciekawy, że sposób jego budowy: zasada konstruowania ujęć, zbliżeń oraz łączenia scen, imituje sposób pracy

telewizyjnej kamery. Tym, kto obserwuje ten monstrualny spektakl tragedii i grozy przechwycony przez dziennikarską żądzę sensacji oraz spragnionych mocnych wrażeń i „oryginalnych” pamiątek z wakacji turystów, jest poeta. Klamrę stanowi tu sceneria sennych koszmarów, zdublowana przez autotematyczne odwołane do sytuacji pisania:

piszę na wodzie
z kilku zdań
z kilku wierszy
buduję arkę

żeby coś uratować
z potopu
który nas zaskakuje
zmywa z powierzchni
ziemi

(*Cóż z tego że we śnie*, CTWS, X, 323).

Sytuacja w tym śnie-wierszu zdaje się być opanowana: „arka osiada powoli/ na mieliznach słów snów”. Lecz okazuje się, że arka nikogo nie ocala. Krajobraz po współczesnym potopie okazuje się krajobrazem po przejściu fali tsunami, przefiltrowanym przez oko kamery. Na miejscu kataklizmu już pracuje telewizja, relacja z czasu i miejsca zdarzenia nakłada się na sceny będące efektem medialnego przekazu.

Mam na imię Kanagawa
mam na imię Tsunami
śmieje się młoda dziewczyna
pokazuje tatuaż
na pupie i na brzuchu
wścibskie kamery wędrują
po wzgórkach łonowych
pełnych wodorostów pereł
prześlizgują się po wargach
sromowych po ustach
pełnych piasku muszelek

padlina cuchnie
opatrność z bielmem na
oku czuwa nad nami
kolorowe worki z tuszami
topielców leżą byle jak rozrzucone
albo ułożone w kontenerach

lodówkach w zbiorowych grobach
dołach chłodniach
jeszcze wody nie opadły ale
na plażach pojawili się turyści
piękne młode dziewczyny
w koszulkach z napisami

mam ochotę na Wielkie Tsunami
może masz chęć na sztormowe
Tsunami ze mną

sprzedaje się gadzety
zabawki przytulanki
zdjęcia rozkładających się
ciał padliny ludzi
sprzedaje się dzieci
kupuje się dzieci
do domów rozpusty

Tsunami to kolorowe widowisko
medialne na powierzchni
nieskończoności
Wścibskie kamery grzebią w zwłokach
obiektywy penetrują bezbronne martwe ciała
dziennikarze i fotoreporterzy
unoszą w pazurach
fragmenty strzępy kawałki
ludzkiego mięsa zegarki
głowy ręce pierścionki dłonie
kolczyki wnętrzości notesy komórki
powoli „wszystko”
wraca do normy
Turyści nie rezygnują
z wykupionych wczasów

to się ogląda to podnosi adrenalinę
„ogładalność” bije rekordy [...]

(*Cóż z tego że we śnie*, CTWS, X, 325–326).

Moda na gadzety z fotografiami z miejsc tragedii, pamiątki z motywem wielkiej fali lub zwłok ofiar, wycieczki organizowane na miejsce katastrofy przenikają się z rzeczywistym krajobrazem po wielkiej fali. Transmisja na żywo i samo życie stają się jednym i tym samym: kolorowym medialnym widowiskiem. Poemat Różewicza jest apokaliptyczną wizją, a zarazem surową, choć

wyrażoną w tonie sarkazmu podszytego grozą, oceną kondycji współczesnej kultury, w której zniknęły granice między prawdą i oszustwem, kultury, w której ocalała jedynie prawda mediów, którą Różewicz nazywa „fałszywą prawdą”, kłamstwem, a która sytuując się poza zasadą reprezentacji, przekształca medialny przekaz w medialną hiperrzeczywistość. Tsunami to tutaj także rodzaj katachrezy określającej istotę tego, czym dla kultury jest telewizja. Jej wtargnięcie w rzeczywistość człowieka zniszczyło i rzeczywistość, i człowieka. Poetyka tego wiersza odsyła do estetyki surrealistycznej, ekspresjonistycznej, poeta sięga po hiperbolizację i najbardziej chyba przejmującą animizację, która *de facto* jest antropomorfizacją:

Wścibskie kamery grzebią w zwłokach
obiektywy penetrują bezbronne i martwe ciała
dziennikarze i fotoreporterzy
unoszą w pazurach
fragmenty strzępy kawałki
ludzkiego mięsa
(*Cóż z tego że we śnie*, CTWS, X, 325–326).

Maszyny przejmują cechy zachowań człowieka: niewinna animizacja „oko kamery” zaraża się „dziennikarskim wścibstwem”, z kolei fotoreporterzy ulegają dezantropomorfizacji i okazują się ludzkimi hienami, pozbawionymi jakichkolwiek uczuć i wstydu. W ten sposób widz wkracza w pornograficznie zhiperbolizowaną przestrzeń świata telewizji. Na tym polega jej obsceniczność, że zaciera granice między widzem i sceną. Oto dokonana dehumanizacja, za którą winę pośrednio tylko ponoszą mass media. Różewicz nie ma bowiem złudzeń, że to nie telewizję winić trzeba za stan współczesnej kultury, lecz człowieka, od którego zależy, jak będzie korzystał z technicznych wynalazków.

Tym, co w wierszu Różewicza najcenniejsze, jest sposób, w jaki środkami obrazowania poetyckiego udało mu się wytworzyć reprezentację medialnej rzeczywistości telewizyjnego ekranu, która jest zaprzeczeniem idei reprezentacji świata. Pozostając więc w porządku modernistycznego myślenia o obecności świata, uobecnia nieobecność. Świat telewizji jest bowiem nieobecnością tego, co obecność „tu i teraz” udaje.

Dla Różewicza prawdziwe obrazy winny mieć charakter imaginatywny, wychodzić z wnętrza człowieka, a nie wdzierać się do niego z zewnątrz, często wbrew jego woli. Powinny być związane z przeżyciem – własnym lub cudzym

– które zaświadczyłyby o ich autentyczności. Przeżycie angażuje całą – cielesno-intelektualno-duchową konstytucję człowieka, nie zaś tylko jeden z jego zmysłów, poprzez który obce przedstawienia wchodzą do wnętrza człowieka.

Stanowisko Różewicza dobrze odzwierciedla często przywoływana opozycja znak-symulakrum. Dawniej obrazy reprezentowały świat, skrywały tajemnicę, mieściły się zatem w porządku ikonicznym, w którym obraz funkcjonuje w potrójnym sensie: jako uobecnienie świata przedmiotowego, jako ślad intencjonalnych działań artysty oraz jako obraz samego siebie – własnej formalnej struktury. Dziś cały świat stał się obrazową powierzchnią. Będąca ich synekdochą telewizja, zamiast wielopoziomowego porządku znaczeń, roztacza perspektywę horyzontalną czystej widzialności obrazów elektronicznych, którym z powodów technicznych brakuje głębi. Technologiczna doskonałość obrazu, przekraczająca zdolności widzenia ludzkiego oka w normalnych warunkach, a także głębia ostrości okazują się semiotycznie puste. Jako obrazy odsyłają wyłącznie do siebie jako przekaźnika. Spoglądając z tej perspektywy na dokonującą się zmianę, można mówić o przejściu od obrazowania jako emanacji „świata wyobraźni” i „świata form” do skupienia uwagi na samym medium i jego technicznej naturze.

Dla Różewicza obrazy rzeczywiste to te, które są reprezentacjami umysłu, formami poznawczymi, związanymi z przeżyciem, z przefiltrowaniem przez własne doświadczenie. Obrazy sztuczne wchodzą przez oko, są narzucane, obce, przychodzą z zewnątrz, są produkowane przez technologię.

Obrazy malarskie są rodzajem przedłużenia przeżycia, formą doświadczania świata. Ekrany natomiast emitują obrazy, które nie mają więzi z podmiotem. Tak samo jest z pisaniem. Różewicz pisze wiersze odręcznie, ponieważ pióro to przedłużenie jego ciała. Wiersz ma postać cielesną, jest związany organicznie z autorem.

Z tego punktu widzenia bardzo ważne okazuje się wyznanie poety, powtórzone kilkakrotnie w wywiadach:

Piszę wszystko długopisem. [...] Na maszynie próbowałem pisać jednym palcem, ale szybko się zniechęciłem. Pisanie ręczne uważam za naturalne pod każdym względem: psychicznym i, jeśli tak można powiedzieć, fizjologicznym. Powstaje taka linia energetyczna; mózg – myśl – posłuszna ręka przedłużona o pióro, długopis...²²

W sytuacji pisania ważne jest wszystko, co towarzyszy narodzinom wiersza: to, że poetę bolą oczy i ręka, to, że cierpną mu nogi trzymane dłużej czas

²² *Życie w starych i nowych dekoracjach* (Robert Jarocki rozmawia z Tadeuszem Różewiczem), w: *Wbrew sobie*, dz. cyt., s. 302.

w tej samej, niewygodnej pozycji. Tymi doświadczeniami nasycy się wiersz, organicznie związany ze swym autorem. W momencie, gdy pojawia się technologiczne zapośredniczenie, ta więź zostaje zerwana, maszyna czyni z aktu pisania proces mechaniczny, nieautentyczny, pozorny. Nie da się ocalić prawdy doświadczenia w medium, które zrywa więź z ciałem. Na ekranie widać płaski obraz mechanicznego pisma, nie pismo. Pismo traci swój charakter, traci zatem więź z nosicielem. Właśnie z powodu tego pragnienia podtrzymania autentyczności, jednorazowości pisania wiersza, późne tomiki bardzo często zawierają fotokopie rękopisów poety. Utrwalają one ginącą w druku prawdę twórczego pisania, ale też eksponują wagę wyglądu zapisu; kształtu liter, ich fikuśnego przechodzenia w rysunki na marginesach, które rozbijają formę wiersza, lecz zarazem czynią zeń cielesno-materialną emanację wewnętrznego doświadczenia. Z kolei wystukiwana na klawiaturze myśl staje się obca, zewnętrzna. Z obrazami jest tak samo. Malowane pędzlem – są cielesne, mają dusze. Produkowane na ekranie są nieludzkie, anonimowe, niszczą integralność podmiotu, wdzierają się podstępem do jego wnętrza.

Różewicz pozostaje nieufny wobec nowinek technologicznych. Z pewnością nie zgodziłby się z głoszoną przez medioznawców tezą o renesansie cielesności doświadczenia w dobie mediów elektronicznych. Fizyczne i mentalne sprzężenie z maszyną pogłębia się bowiem wraz ze wzrostem intensywności zaangażowania w wirtualny świat ekranów. Tymczasem poeta, choć wiele czasu spędza przed telewizorem, nie doświadczył nigdy sensualności, zmysłowości tego medium, które pozostaje dla niego najdosłowniej zimne. Narkotyczne oszołomienie wywołane przez ruchome obrazy prowadzi u niego do oczyszczenia umysłu, lecz nie angażuje jego zmysłów. Oko biernie rejestruje przepływ obrazów. Doskonale ten stan mentalny i duchowy oddaje tytuł autobiograficznego opowiadania *Strawiony*. Poeta przyjechał do Nowego Jorku na premierę teatralną *Białego małżeństwa* (1975), lecz zamiast uczestniczyć w uroczystej gali, zostaje w domu, gdzie w samotności ogląda telewizję:

Siadam („szczęśliwy”) przed telewizorem. Kanał 3, kanał 4, kanał 5, kanał 13, 20... co parę sekund przekręcam gałkę... obrazy gonią obrazy muzyka muzykę słowa słowa... zatrzymuję się na chwilę na jednym z programów... ale znów ulegam „małpim” pokusom i kręcę... karuzela obrazów i dźwięków. Obraz zresztą niezbyt wyraźny... przyprószony jakby śniegiem... no dobrze... jestem okazem współczesnego człowieka... nie chciałem znaleźć się „w środku życia” wśród żywych ludzi z krwi i kości... którzy na mnie czekali... ale z wielką zachłannością pożeram cienie, które żyją w „magicznej skrzyni” [...]. Wszystko gdzieś biegło: filmy reklamy makaronu nart kremów lakierów jakies cudowne kobiety śpiewały ulatując w niebo (to właśnie one miały czekać na mnie w „Ameryce”...) potem gry liczbowe, wiadomości ze świata... właściwie

nie czułem potrzeby, żeby coś obejrzeć „do końca”... nic się nie kończyło od rana do rana... wszystko wychodziło wchodziło w siebie... i znów uśmiechy i jakieś wojsko... dyplomaci... szekspir... odkurzacze... i śmiech... śmiech uśmiechy cudowne uśmiechy niezwykle białe sztuczne rekiny... nie czułem potrzeby, żeby policjant złapał mordercę, kochanek posiadał kochankę... przerywa pocałunek i chwali makaron mydło pastę do zębów... zrozumiałem, co pożera świat realny... że nic się z niczym nie łączy albo wszystko ze wszystkim, a potem można popełnić samobójstwo zapisać się na śmierć zamordować kogoś bez powodu zostać męczennikiem katem; nikt nie wytrzyma takiej pigułki, jaką jest telewizja... (*Strawiony*, II, 272-273).

Bo dla użytkowników nowych mediów granica pomiędzy rzeczywistym i wirtualnym nie istnieje: żyją jednym życiem tu i tam, a ich aktywne – mentalne i fizyczne – zaangażowanie prowadzi niekiedy do synergii z ekranem. Dla Tadeusza Różewicza ekran pozostał zdegradowanym stadium obrazu, od którego chętnie powracał w świat prawdziwej Sztuki.

Bibliografia

- Adamczyk M., *Różewicz wśród znaków kultury. „Syn marnotrawny (z obrazu Hieronima Boscha)”*, w: *Miejsca wspólne*, red. E. Balcerzan, S. Wyśłouch, Warszawa 1985.
- Adamowska J., *Różewicz i Herbert. Aksjologiczne aspekty twórczości*, Kraków 2012.
- Adorno T.W., *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1986.
- Alphen van E., *Affective Operations on Art and Literature*, „Res: Anthropology and Aesthetics” 2008.
- Alphen van E., *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford 1997.
- Alphen van E., *Visual Culture and the Holocaust*, red. B. Zelizer, London 2001.
- Arendt H., *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, przeł. A. Szostkiewicz, Kraków 1987.
- Art and Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, red. M. Westermann, Zwolle 2001.
- Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1918–1939*, Warszawa 1996.
- Ball P., *Histoire vivante des couleurs. 5000 ans de peinture racontée par les pigments*, przeł. J. Bonnet, Paris 2010.
- Balter L. SAC, *Nieomyślność encyklik papieskich. Studium teologiczno-historyczne*, Warszawa 1975.
- Barańczak S., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974.

- Barthes R., *Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2011.
- Bastiaansen L., *Ikony Wielkiego Tygodnia: teologia i symbolika ikon*, przeł. T. van-Loo Jaroszyk, Kraków 2003.
- Baudelaire Ch., *O sztuce. Szkice krytyczne*, wyb. i przeł. J. Guze, Wrocław-Warszawa-Kraków 1961.
- Baudrillard J., *Spisek sztuki. Iluzje i deziluzje estetyczne z dodatkiem wywiadów o „Spisku sztuki”*, przeł. S. Królak, Warszawa 2006.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacje*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
- Bauman Z., *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6.
- Bazin A., *Film i rzeczywistość*, wyb. tekstów, przekł. i postł. B. Michałek, Warszawa 1963.
- Beckett S., *Dzieła dramatyczne*, przeł. A. Libera, Warszawa 1988.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.
- Belting H., *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2010.
- Benn G., *Nigdy samotniej i inne wiersze (1912–1955)*, oprac. Z. Jaskuła, Wrocław 2011.
- Bennett J., *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford 2005.
- Biała A., *Syn marnotrawny. Malarskie inspiracje utworów Różewicza i Brandstaettera*, „Polonistyka” 2006, nr 10.
- Białostocki J., *Rembrandt's „Terminus”*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” 1966, XXVIII.
- Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, t. 1, Warszawa 1969.
- Bielik-Robson A., *Niesamowite, fetysz, alegoria. O kondycji urzeczowienia u Freuda, Lacana i Benjamina*, w: *Freud i nowoczesność*, red. Z. Rosińska, J. Michalik, P. Bursztyka, Kraków 2008.
- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.
- Bieńkowski Z., *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Warszawa 1993.
- Blankert A., *Zeuxis and Ideal Beauty*, w: *Album Amicorum J.G. van Gelder*, ed. J. Bryn, J.A. Emmens, E. de Jongh, D.P. Shoep, The Hague 1973.

- Bloom H., *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.
- Błoński J., *Poeci i inni*, Kraków 1956.
- Błoński J., *Poezja Różewicza*, „*Twórczość*” 1949, nr 7.
- Boczkowska A., *Hieronim Bosch*, Warszawa 1974.
- Boczkowska A., *Hieronimus Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977.
- Böll H., *Zwierzenia kłowna*, przeł. T. Jętkiewicz, Warszawa 1968.
- Bosing W., *Hieronim Bosch. Między niebem a piekłem*, Köln 2005.
- Braun K., T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989.
- Browarny W., *Tadeusz Różewicz i nowoczesna tożsamość*, Kraków 2013.
- Brunet P.J., *Obraz filmowy a obraz telewizyjny. Związek i perspektywy*, przeł. I. Ostaszewska, w: *Pejzaże audiowizualne: telewizja, wideo, komputer*, wyb., wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Kraków 1997.
- Brusatin M., *Pierre et ligne d'azur*, w: M. Brusatin, *Azur*, Paris 1993.
- Brzostowska-Tereszkiewicz T., *Ewolucje teorii. Biologizm w nowoczesnym literaturoznawstwie rosyjskim*, Toruń 2012.
- Bułgakow S., *Dwaj wybrańcy Jan i Judasz – „umiłowany uczeń” i „syn zatracenia”*, przeł. H. Paprocki, „*Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego*” 1982.
- Burckhardt J., *Rembrandt*, przeł. R. Kasperowicz, „*Ikonotheka*” 2003, nr 16.
- Caillois R., *Człowiek i sacrum*, przeł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Warszawa 1995.
- Caygill H., *Walter Benjamin. The Colour of Experience*, London-New York 1998.
- Chamayou G., *Podłe ciała. Eksperymenty na ludziach w XVIII i XIX wieku*, przeł. J. Bodzińska, K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2012.
- Chapman P.H., *Rembrandt's Self-Portraits. A Study in Seventeenth-Century Identity*, [Diss. 1954], Princeton 1990.
- Christiansen B., *Philosophie der Kunst*, Hanau 1909.
- Cieślak R., „*Oko poety*”. *Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.
- Cieślak R., *Poezja wobec kryzysu władzy wzroku. Studia o słowie, obrazie i percepcji*, Szczecin 2006.
- Cieślak R., *Widzenie Różewicza*, Warszawa 2013.
- Crary J., *Die Modernisierung des Sehens*, w: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, red. B. Renner, D. Kimmich, B. Stiegler, Stuttgart.

- Crary J., *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden-Basel 1996.
- Crary J., *Your colour memory. Illuminationen des Ungesehenen*, w: *Nachbilder Das Gedächtnis des Auges in Kunst und Wissenschaft*, red. W. Busch, C. Meister, Zurich 2011.
- Culler J., *Literatura w teorii*, przeł. M. Maryl, Kraków 2013.
- Czaja D., *Lekcje ciemności*, Wołowiec 2009.
- Czapliński P., *Zagłada jako wyzwanie dla refleksji o literaturze*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- Czerni K., *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011.
- Czerni K., Szczerski A., *Tadeusz Makowski, „Wielcy malarze”* b.d., nr 97.
- Danto A.C., *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, przeł. M. Salwa, Kraków 2013.
- Dąb-Kalinowska B., *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000.
- Dąbrowski T., *Kot w butach*, „Polityka” 2008, nr 38.
- Deleuze G., *Logika wrażenia*, przeł. M. Kędzierski, „Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze” 2005, nr 4.
- Derrida J., *Jednojęzyczność Innego, czyli proteza oryginalna*, przeł. A. Siemek, „Literatura na Świecie” 1999, nr 11–12.
- Derrida J., *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.
- Devitini Dufour A., *Bosch*, Warszawa 2006.
- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012.
- Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.
- Dorak-Wojakowska L., *Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007.
- Drewnowski T., *Walka o oddech. Biopoetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002.
- Drzewucki J., *Zacząć od końca*, „Twórczość” 2008, nr 12.
- Dudek J., *Granice wyobraźni, granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*, Kraków 2008.
- Dybel P., *Ocaleni w lustrze. O wczesnej koncepcji „stadium lustra” Jacquesa Lacana*, w: tegoż, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000.

- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Eco U., *Historia brzydoty*, przeł. J. Czaplińska, K. Dyjas, A. Gogolin i in., Poznań 2007.
- Eshelman R., *Performatyzm albo koniec postmodernizmu (American Beauty)*, przeł. K. Hoffmann, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17.
- Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011.
- Falkiewicz A., *Fragmety o polskiej literaturze*, Warszawa 1982.
- Faulstich W., Strobel R., „Uksiążkowienie” jako problem estetyczno-medialny. *Obcy – ósmy pasażer Nostromo – studium przypadku*, przeł. M. Kasprzyk, przejrzał K. Kozłowski, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22.
- Filipowicz A., *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji*, Gdańsk 2013.
- Flusser V., *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen 1992.
- Flusser V., *Ku uniwersum obrazów technicznych*, przeł. A. Gwóźdź, w: *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, Kraków 1994.
- Forster D. OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001.
- Fraenger W., *Hieronim Bosch*, Warszawa 1989.
- Friedrich J., *Grau ohne Grund. Gerhard Richters Monochromien als Herausforderung der Künstlerischen Avantgarde*, Köln 2009.
- Fromentin E., *Mistrzowie dawni [1876]*, przeł. J. Cybis, Wrocław 1956.
- Gage J., *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, Kraków 2008.
- Gage J., *Kolor i znaczenie*, Kraków 2010.
- Gautier T., *Critique artistique et littéraire*, Paris 1929.
- Gleń A., *Ekfrazja i przedmiot poetycki w poezji Tadeusza Różewicza*, „Kresy” 2008, nr 73–74.
- Goethe J.W., *Die Tafeln zur Farbenlehre und deren Erklärungen*, Frankfurt am Main-Leipzig 1994.
- Goethe J.W., *Faust*, przeł. J. Paszkowski, Kraków 2001.
- Goethe J.W., *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, t. 13–14, München 1998.
- Goethe J.W., *Wybór poezji*, wstęp, wyb. i oprac. Z. Ciechanowska, Wrocław 1968.
- Goethes „Farbenlehre” und die Lehre von den Farben und vom Färben*, red. A. Eichler, Imhof 2011.

- Goncourt E. i J. de, *Dziennik. Pamiętniki z życia literackiego* [1860], wyb. i przeł. J. Guze, Warszawa 1988.
- Grochowiak S., *Agresty*, Warszawa 1963.
- Gutorow J., *Urwany ślad*, Wrocław 2007.
- Gwóźdź A., *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, wyd. 2, przejrzone i poprawione, Kraków 2003.
- Hegel G.W.F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Werke*, t. 9, Frankfurt am Main 1970.
- Heidegger M., *Drogi losu*, Warszawa 1997.
- Heidegger M., *Technika i zwrot*, przeł. J. Mizera, Kraków 2002.
- Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Kraków 2008.
- Hollander M., *An Entrance for the Eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, Berkeley-Los Angeles-London 2002.
- Hollander M., *Public and Private Life in the Art of Pieter de Hooch*, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 2000, t. 51 (*The Art of Home in the Netherlands 1500–1800*, red. J. de Jong, B. Remakers, H. Roodenburg, F. Scholten, M. Westermann).
- Honig E.A., *The Space of Gender in Seventeenth-Century Dutch Painting*, w: *Looking at the Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, red. W. Franits, Cambridge 1997.
- Hopensztand J.D., *Filozofia literatury formalistów wobec poetyki futurystów*, „Życie Literackie” 1938, nr 5.
- Horror i humor u Różewicza – dyskusja*, oprac. M. Orski, „Odra” 2008, nr 9.
- Jak wyśpiewać sekcję zwłok? W rozmowie udział biorą: L. Burska, A. Chłopecki, M. Dziewulska, P. Gruszczyński, M. Poprzęcka i M. Zaleski*, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7.
- Janion M., *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001.
- Januszkiewicz M., *Horyzonty nihilizmu. Gombrowicz, Borowski, Różewicz*, Poznań 2009.
- Jaworska W., *Tadeusz Makowski. Polski malarz w Parisu*, Wrocław 1976.
- Jaworska W., *Tadeusz Makowski. Życie i twórczość*, Wrocław 1964.
- Justyn, *Dialog z Żydem Tryfonem* 41, 4, w: *Święty Justyn, filozof i męczennik, Apologia. Dialog z Żydem Tryfonem*, wstęp i tłum. ks. A. Lisiecki, Poznań 1926.

- Kałuża A., *Bohdan Zadura: dlaczego mniej znaczy więcej*, w: *W wierszu i między wierszami*, red. P. Śliwiński, Poznań 2013.
- Kant I., *Kritik der Urteilskraft. Werke in zwölf Bänden*, t. 10, Frankfurt am Main 1977.
- Kantor T., Porębski M., *Grupa młodych plastyków po raz drugi. Pro domo sua*. „Twórczość” 1946, nr 9.
- Klimek R., *Czytanie Różewicza. Wokół książki „Kup kota w worku (work in progress)”*. *Materiały II studenckiej konferencji Koła Naukowego Polonistów*, red. E. Dutka, I. Mikrut, A. Szczepanek, Katowice 2010.
- Kłosiński K., *Imię Róży*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 1.
- Kossowska I., *Witold Wojtkiewicz [1879-1909]*, Warszawa 2006.
- Krajewska A., *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009.
- Krajewska A., *Dyskurs dramatyczny w twórczości Tadeusza Różewicza*, w: *Przekraczanie granic*, red. J. Orska, W. Browarny, Kraków 2007.
- Krajewska A., *Splątanie literackie*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17.
- Krasicki I., *Antologia bajki polskiej*, wyb. i oprac. W. Woźnowski, Wrocław-Kraków 1982.
- Krupa B., *Ciało Róży. Fotograficzne reprezentacje Zagłady w „nożyku profesora”*, w: *Niepokoje. Twórczość Tadeusza Różewicza wobec Zagłady*, red. P. Krupiński, Warszawa 2014.
- Kruszewski W., *Deus desideratus. Sacrum w poetyckim dziele Tadeusza Różewicza*, Lublin 2005.
- Kucharski E., *O metodę estetycznego odbioru dzieł literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1920, nr 20.
- Kunz T., *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005.
- Kunz T., *Zasnuwanie pustki. Wokół projektu poetyckiego autoportretu Tadeusza Różewicza*, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Krotowska, I. Puchalska i M. Siwiec, Kraków 2008.
- Kuryluk E., *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Kraków 1998.
- Kusiak J., *Walter Benjamin i metodologia antropologicznego materializmu. Krzesanie dialektycznych iskier na metalowej głowie Ernsta Thälmana*, „Praktyka Teoretyczna” 2/2013.
- Kuspit D., *Koniec sztuki*, Gdańsk 2006.
- Lacan J., *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*, w: J. Lacan, *Ecrits I*, Paris 1966.

- Lacan J., *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, red. J.-A. Miller, New York 1978.
- LaCapra D., *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, przeł. K. Bojarska, Kraków 2009.
- Leśmian B., *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959.
- Leśniak A., *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Kraków 2010.
- Lévinas E., *Etyka i nieskończony: rozmowy z Philipp'em Nemo*, przeł. B. Opol-ska-Kokoszka, Kraków 1991.
- Leyko M., *Teatr w przestrzeni historii*, „Dialog” 2013, nr 4.
- Libelt K., *Filozofia i krytyka*. t. 4. *Estetyka, czyli umnictwo piękne*, t. 2, cz. 2. *Piękno natury plastyczne*, Petersburg 1854.
- Liebermann M., *Vision der Wirklichkeit, Ausgewählte Schriften und Reden*, hrsgb. G. Busch, Frankfurt am Main 1993.
- Lisowski Z., *Kategoria starości tragicznej w poezji Tadeusza Różewicza*, w: *Dojr-zewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006.
- Lorenc I., *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989.
- Łukasiewicz J., *Kotw worku oraz „puszka Pandory (pełnacieplejzupy)”*, „Odra” 2008, nr 10.
- Łukasiewicz J., *Syn marnotrawny*, w: tegoż, *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1962.
- Łukasiewicz J., *TR*, Kraków 2012.
- Łukasiewicz J., *TR*, Kraków 2012.
- Maciąg W., *Nasz wiek XX. Przewodnie idee literatury polskiej*, Wrocław 1992.
- Magala S., *Simmel*, Warszawa 1980.
- Maitte B., *La lumière*, Paris 1981.
- Majchrowski Z., *„Poezja jak otwarta rana” (Czytając Różewicza)*, Warszawa 1993.
- Majchrowski Z., *Różewicz*, Wrocław 2002.
- Majewski T., *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*, Łódź 2012.
- Makowski T., *Pamiętnik*, oprac. W. Jaworska, Kraków 2003.

- Man P. de, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przeł. M.B. Fedewicz, w: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000.
- Markowski M.P., *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
- Malraux A., *Przemiana bogów*, t. 2, *Nierzeczywiste*, przeł. J. Guze, Warszawa 1985.
- Merleau-Ponty M., *Oko i umysł: szkice o malarstwie*, przeł., oprac. i wstępem opatrzył S. Cichowicz, Gdańsk 1996.
- Meyendorff J., *Teologia bizantyjska*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1984.
- Michalunio C., *Dicta. Zbiór łacińskich sentencji, przysłów, zwrotów*, Kraków 2010.
- Michałkowska J., Białostocki J., *Rembrandt w oczach współczesnych*, Warszawa 1957.
- Michałowski P., *Niewyraźalność siebie a poetycki autoportret negatywny*, w: *Literatura wobec niewyraźalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.
- Międzyrzecki A., *Wiersze 1946–1996*, wyb. i wstęp W. Szymborska, Kraków 2006.
- Mikołajczak M., *Od „Drzwi w murze” do „Wyjścia”. Tropem „metafizycznych furtek” Tadeusza Różewicza*, w: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007.
- Miller J.H., *O literaturze*, przeł. K. Hoffmann, Poznań 2014.
- Miłosz C., *Poezje*, Warszawa 1988.
- Miłosz C., *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Miłosz C., *Życie na wyspach*, Kraków 1997.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.
- Mizerkiewicz T., *Niź śmiesznego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań 2007.
- Mizerkiewicz T., *Parodia czyli poszerzanie bezsilności*, „Nowe Książki” 2008, nr 12.
- Młynarczyk K., *Antynomia niepokojów. Francis Bacon w świetle twórczości Tadeusza Różewicza*, „Estetyka i Krytyka. Kwartalnik Filozoficzny”, Kraków 2009-2010, nr 17, 18.
- Morawski S., *Niewdzięczne rysowanie mapy. O postmodernie(izmie) i kryzysie kultury*, Toruń 1999.
- Morawski S., *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 1, wybór i wstęp S. Morawski, Warszawa 1987.

- Mrugalski M., *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Kraków 2007.
- Myszkowski K., *Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, „Kwartalnik Artystyczny” 2011, nr 4.
- Nelson V., *Sekretne życie lalek*, przeł. A. Kowalcze-Pawlik, Kraków 2009.
- Nora P., *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7.
- Norwid C., *Poezja i dobroć. Wybór z utworów*, oprac. M. Piechal, Szczecin 1983.
- Nowosielski J., *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, wybór i układ K. Czerni, Kraków 2012.
- Nowosielski J., *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, wstęp i red. K. Czerni, Kraków 2013.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
- Nycz R., *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.
- Oczko P., *Miotła i krzyż. Kultura sprzątnania w dawnej Holandii, albo historia pewnej obsesji*, Kraków 2013.
- Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Olin M., *Touching Photographs*, Chicago-London 2012.
- Orliński M., *In Progress*, „Kresy” 2009, nr 3.
- Owczarski W., *Różewicz w teatrze Kantora. Starcie dwóch gigantów*, w: *Re:Wizje Różewiczowskie*, red. J. Puzyna-Chojka, Gdańsk 2008.
- Pastoureau M. de, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris 2006.
- Pastoureau M. de, D. Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, Paris 2005.
- Peisert M., *Sus domesticus – zwierzę, którego nazwy używać nie wypada*, Acta Universitatis Wratislaviensis, nr 2530, *Język a kultura*, t. 15, Wrocław 2003.
- Pieniążek M., *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005.
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.
- Pliniusz Starszy, *Historia naturalna*, wyb., przekł. i komentarz I. i T. Zawadzcy, Wrocław-Kraków 1961.
- Podgórzec Z., *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Białystok 1993.
- Podgórzec Z., *Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, wstęp i oprac. K. Czerni, Kraków 2009.

- Poprzęcka M., *Obraz bezpośredni?*, w: *Obraz zapośredniczony, Materiały Seminarium metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 25–27 listopada 2004*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2005.
- Postman N., *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-businessu*, przeł. L. Niedzielski, Warszawa 2002.
- Potkański J., *Sobowtór. Różewicz a psychoanaliza Jacques'a Lacana i Melaniei Klein*, Warszawa 2004.
- Pręgowski F., *Francis Bacon. Metamorfozy obrazu*, Warszawa 2011.
- Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Kraków 2007.
- Przybylski R., *Baśń zimowa. Esej o starości*, Warszawa 2008.
- Przybylski R., *To jest klasycyzm*, Warszawa 1978.
- Rabizo-Birek M., *Kilka uwag o poetyckim dialogu Tadeusza Różewicza i Adama Czerniawskiego*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3.
- Radwan Ł., *Mięso ukrzyżowane*, „Wprost” 2004, nr 29 (1124).
- Rembert V., *Hieronim Bosch*, Warszawa 2006.
- Ricoeur P., *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chełstowski, Warszawa 2003.
- Rodriguez Rosales A., *Nieuchwytny obraz Rembrandta. Georga Simmla filozoficzna próba interpretacji oeuvre holenderskiego mistrza*, „Rocznik Historii Sztuki” 2008, XXXIII.
- Rokem F., *Wystawianie historii*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010.
- Różewicz T., Get-Stankiewicz E., *c.d. Nauki chodzenia*, Wrocław 2009.
- Różewicz T., *Margines, ale...*, Wrocław 2010.
- Różewicz T., *Matka odchodzi*, Wrocław 2000.
- Różewicz T., *Nauka chodzenia. Geheh lernen*, Wrocław 2007.
- Różewicz T., Nowosielscy Z. i J., *Korespondencja*, wstęp i oprac. K. Czerni, Kraków 2009.
- Różewicz T., *Opowiadanie dydaktyczne*, „Nowa Kultura” 1962, nr 37.
- Różewicz T., *Poezje wybrane/Selected poems*, przeł. A. Czerniawski, posł. T. Paulin, J. Osborne, Kraków 1997.
- Różewicz T., *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1971.
- Różewicz T., *to i owo*, oprac., red. i posłowie J. Stolarczyk, Wrocław 2012.
- Różewicz T., *Trele-morele. Scenariusz telenowel dla telewizji prywatnej i publicznej*, „Dialog” 2005, nr 3.

- Różewicz T., *Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2011.
- Różewicz T., *Wycieczka do muzeum. Wybór opowiadań*, Wrocław 2010.
- Rychlewski M., *Walka na słowa. Polemiki literackie lat 50. i 60.*, Poznań 2004.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Warszawa 1989.
- Sartre J.P., *Problem bytu i nicości. Egzystencjalizm jest humanizmem*, przeł. M. Kowalska, J. Krajewski, Warszawa 2001.
- Sauerland K., *Destrukcyjna. Rzecz o Walterze Benjaminie*, „Literatura na Świecie” 2001, nr 8–9.
- Schweizer N.R., *Tradycyjna pozycja «ut pictura poesis»*, przeł. I. Fessel, w: *Ut pictura poesis*, red. M. Skwara S. Wysłouch, Gdańsk 2006.
- Shalcross B., *Rzeczy i Zagłada*, Kraków 2010.
- Siatkowski Z., *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*, „Pamiętnik Literacki” 1958, nr 3.
- Simmel G., *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006.
- Simmel G., *Rembrandt. Szkic z filozofii sztuki*, w: *Georg Simmel*, przeł. W. Zahaczewski, „Sztuka i Filozofia” 2005, nr 27.
- Skarga B., *Ślad i obecność*, Warszawa 2004.
- Skrendo A., *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002.
- Skrendo A., *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.
- Skrendo A., *Przodem Różewicz*, Warszawa 2012.
- Skwarczyńska S., *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj. Na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą*, „Pamiętnik Literacki” 1932, nr 29.
- Sławiński J., *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*, Kraków 1998.
- Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2013.
- Snyder J., *Las Meninas i „zwierciadło księcia”*, w: *Tajemnica Las Meninas. Antologia tekstów*, wyb. i red. A. Witko, Kraków 2006.
- Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007.
- Sprutta J., *Symbolika dłoni w ikonie. Studium teologiczno-ikonograficzne*, „Poznańskie Studia Teologiczne” 2004, t. 17.

- Stankowska A., *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007.
- Stechow W., *Rembrandt-Democritus*, „The Art Quaterly” 1944, VII.
- Stoichita V., *Krótką historia cienia*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 1997.
- Stoichita V., *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu nowej ery*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.
- Strzeмиński W., *Teoria widzenia*, Kraków 1958.
- Sulikowska A., *Ciała, groby i ikony. Kult świętych w ruskiej tradycji literackiej i ikonograficznej*, Warszawa 2013.
- Sylvester D., *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Poznań 1997.
- Szczukowski D., *Autoportret (nie)możliwy. Strategie podmiotowości w dziele Tadeusza Różewicza*, w: *Powracając do Różewicza. Studia i szkice*, red. Z. Majchrowski, Gdańsk 2006.
- Szczukowski D., *Tadeusz Różewicz wobec niewyraźnego*, Kraków 2008.
- Ściepuro A., *Starość w czasach popkultury*, w: *Starość raz jeszcze (Szkice)*, red. J. Olejniczak, S. Zając, Katowice 2007.
- Śniedziewska M., *Rembrandt w zwierciadle Różewicza*, w: *Ewangelia odrzuconego. Szkice w 90. rocznicę urodzin Tadeusza Różewicza*, red. J.M. Ruszar, Warszawa 2011.
- Tadeusz Różewicz. Zwierciadło. Poematy wybrane. Lekcja literatury z Mieczysławem Porębskim*, wyb. M. Porębski, Kraków 1998.
- Taine A.-H., *Filozofia sztuki. Włochy, Niderlandy, Grecja [1865–1869]*, Warszawa 1874.
- Taine A.-H., *Podróż po Włoszech*, t. I, *Neapol i Rzym*, przeł. A. Sygietyński, Warszawa 1908.
- Taylor D., *The Archive and Repertoire. Performing Cultural memory in the Americas*, London 2003.
- Thoré-Bürger, *Musées de la Hollande*, t. 2, *Musée Van der Hoop à Amsterdam et Musée de Rotterdam*, Paris-Bruxelles-Ostende 1860.
- Tokarska-Bakir J., *Kontekst ocalenia. O empatii i żałobie w historii, literaturoznawstwie i gdzie indziej*, „Teksty Drugie” 2004, nr 5.
- Transgresje. Odmieńcy*, wyb., oprac. i red, M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk 1982.
- Ubertowska A., *Przepisywanie Zagłady. Shoah w późnych poematach Tadeusza Różewicza*, „Pamiętnik Literacki” 2004, nr 2.

- Ubertowska A., *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*, Kraków 2001.
- Uspienski B., *Teologia ikony*, Poznań 1991.
- Virilio P., *Revolutionen der Geschwindigkeit*, Berlin 1993.
- Vischer Th., *Aesthetik, oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen*, Stuttgart 1846–1858.
- Wat A., *Poezje*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Warszawa 1997.
- Wbrew sobie. Rozmowy z Tadeuszem Różewiczem*, oprac. J. Stolarczyk, Wrocław 2014.
- Wetering van de E., *Rembrandts Selbstbildnisse*, kat. wyst., The National Gallery, London 1999.
- White H., *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009.
- Witkiewicz S.I., *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Kraków-Warszawa 1919.
- Wittgenstein L., *Über Gewissheit. Werkausgabe*, t. 8, Frankfurt am Main 1984.
- Worthen W.B., *Między literaturą a przedstawieniem*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2014.
- Wunenburger J.J., *Filozofia obrazów*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011.
- Wyka K., *Dwa razy Różewicz*, w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1977.
- Wyka K., *Makowski*, Kraków 1963.
- Wyka K., *Różewicz parokrotnie*, Warszawa 1977.
- Wysłouch S., *Dwa spotkania z Rubensem – Różewicz i Szyborska*, „Polonistyka” 2007, nr 6.
- Wysłouch S., *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.
- Zawadzki A., *Słabość i ślad w poezji Tadeusza Różewicza*, w: tegoż, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009.
- Zawojski P., *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Warszawa 2012.
- Ziemia A., *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580–1660*, Warszawa 2005.
- Ziemia A., *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 2, *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2011.

Indeks nazwisk

- Adamczyk Maria 198, 206, 220
Adamowska Joanna 8, 259, 260
Adorno Theodor 54, 70, 74, 231, 339,
345, 347–348
Agamben Giorgio 121
Aleksandrowicz Róża 268
Aleksiun Jan Jaromir 181–182
Antoni, św. 200
Antoniak Feliks 266
Arendt Hannah 55
Arystoteles 29, 44
Attridge Derek 47
Auden Wystan Hugh 240–242
Austin John 47
Bach Jan Sebastian 49, 346
Bacon Francis 8–9, 17–18, 37–38,
49–65, 93, 97–102, 107–113, 116,
130, 233, 235–236, 240, 269, 353
Balcerzan Edward 20, 198
Ball Phillippe 181
Balla Giacomo 17
Balter Lucjan 221
Bałka Mirosław 34
Barańczak Stanisław 180, 241
Bardot Brigitte 360
Barthes Roland 47, 145, 303–304
Barz Paul 49
Bastiaansen Louis 274–275
Baudelaire Charles 228, 237
Baudrillard Jean 64, 143, 357, 362
Bauguion Henriette 267
Bauman Zygmunt 135
Bazin Andrzej 356
Beckett Samuel 9, 37, 47, 56, 175–177,
243, 245
Belting Hans 50, 63, 111, 113, 116,
140–142, 352, 356
Benjamin Walter 293, 337–349, 362
Benn Gotfried 241
Bennett Jill 298
Bereś Stanisław 240, 358
Berling Zygmunt 306
Biała Alina 198, 210–213
Białostocki Jan 119, 226–229, 273
Białoszewski Miron 180
Bielik-Robson Agata 236, 293
Bielska-Łach Monika 169
Bięły Andriej 182
Bieniasz Maciej 53
Bieńczyk Marek 148
Bieńkowski Zbigniew 77, 254
Blake William 81

- Blanchot Maurice 111
Blankert Albert 229
Bloom Harold 236
Boccioni Umberto 17
Boczkowska Anna 206–208
Bodzińska Jadwiga 58
Bojarska Katarzyna 125, 298
Bolecki Włodzimierz 147
Böll Heinrich 333
Boltanski Chris 308–309, 311
Bonnet Jacques 181
Borowski Mateusz 34, 37
Borowski Tadeusz 13, 54
Bosch Hieronim 8, 18, 135, 197–223,
240
Bosing Walter 206
Brandstaetter Roman 198
Braun Kazimierz 17, 257
Brodowska Katarzyna 299
Brodziński Kazimierz 189, 340
Broniewski Władysław 215
Browarny Wojciech 47, 72, 149, 172,
256
Bruegel Pieter 18, 239–247
Brunet Patrick J. 351
Bryl Mariusz 50, 111
Brzezicka Barbara 45, 122, 294
Brzostowska-Tereszkiewicz Tamara
186
Brzozowski Tadeusz 234, 353
Buczkowski Leopold 58
Budionny Siemion 218
Bułgakow Sergiusz 277, 279–280
Burckhardt Jacob 227
Bürger Peter 135
Burri Alberto 17
Burska Ewa 54
Burska Lidia 306
Bursztyka Przemysław 293
Busch Werner 194
Caillois Roger 54–55
Camus Albert 138
Caravaggio 9, 149–150
Cariou Clotilde 267
Carrà Carlo 17
Cavara Paolo 136, 139–140
Caygill Howard 339, 341
Celan Paul 93, 96, 106
Cezanne Paul 41
Chagall Marc 353
Chamayou Grégoire 58
Charcot Jean-Martin 111
Chełstowski Bogdan 52
Chłopecki Andrzej 306
Christiansen Broder 182, 189
Christophorus Kynocephalus, św. 274
Churchill Winston 201
Chwistek Leon 142
Cichowicz Stanisław 112
Cieśla-Korytowska Maria 148
Cieślak Robert 7–8, 13, 15, 24, 69,
105, 159–160, 166–167, 172, 211,
233, 235, 240–241, 260–263
Claesz Pieter 18, 256
Conrad Joseph 283
Crary Jonathan 194
Culler Jonathan 38
Cybis Jan 227
Czaja Dariusz 55
Czajkowski Piotr 346
Czaplińska Justyna 164
Czapliński Przemysław 121
Czechowicz Józef 97
Czermińska Małgorzata 8
Czerni Krystyna 125, 234, 263, 269–
270, 276–278, 281–282
Czerniawski Adam 143, 161, 249, 251,
254, 259, 283
Czyżak Agnieszka 10, 327
Damasceński Jan 120
Dante Alighieri 88–89
Danto Arthur C. 34, 46, 53, 115

- Darwin Erasmus 105
Dąb-Kalinowska Barbara 142
Dąbrowski Tadeusz 314
Deleuze Gilles 107, 109–111, 114
Demokryt 229
Derrida Jaques 38, 41, 47, 52, 155, 177, 315
Devitini Dufour Alessia 206,
Dębicz Maria 260
Didi-Huberman Georges 34, 45, 121–123, 130–132, 170, 294, 303, 310
Disney Walt 345–348
Dłuski Wiktor 34
Domańska Ewa 33, 310
Dominik, św. 137
Dorak-Wojakowska Liliana 230
Dostojewski Fiodor 54, 58, 138, 283
Dou Gerard 254
Drewnowski Tadeusz 77, 240
Drtikol František 304
Drzewucki Janusz 314, 318
Duchamp Marcel 317
Dudek Jolanta 260
Dukas Paul 346
Dürer Albrecht 130–131
Dutka Elżbieta 314
Dybel Paweł 153
Dyjas Karolina 164
Dziadek Adam 197, 241
Dziewulska Małgorzata 306
Eco Umberto 164
Eichler Anja 181
Eichmann Adolf 55
Eisenstein Siergiej 59, 110
Elektorowicz Leszek 241
Eliot Thomas Stearns 64, 79, 88, 97
Emmens Jan Ameling 229
Englert Jan 265
Ensor James 234
Eshelman Raoul 35
Euklides 37
Falkiewicz Andrzej 242
Faulstich Werner 32–33
Fedewicz Maria Bożena 146
Festel Iwona 50
Ficowski Jerzy 265
Filipowicz Anna 52
Flis-Czerniak Elżbieta 230
Flusser Vilém 116, 361
Forajter Waclaw 174
Forstner Dorothea 206, 208, 272
Foucault Michel 39, 40
Fra Angelico 45
Fraenger Wilhelm 206
Franits Wayne 250–251
Frank Nino 266–267
Frans Hals 18
Freud Zygmunt 100
Friedrich Julia 185
Fromentin Eugène 227, 236
Frost Robert 38
Gage John 181
Gałczyńska Kira 339
Gałczyński Konstanty Ildefons 215
Gautier Teophile 228
Get-Stankiewicz Eugeniusz 181–182, 192
Giacometti Alberto 17
Gil Franciszek 244–245
Ginsberg Alan 82
Gleń Adrian 262
Glück Gustaw 348
Goerg Edouard 268
Goethe August von 96
Goethe Johann Wolfgang von 95, 180–186, 189, 193–194, 339–340, 342, 346, 349
Gogh Vincent van 133, 240, 283
Gogolin Anna 164
Goja Francis 234, 236
Gombrowicz Witold 54
Goncourt Edmond de 228

- Goncourt Jules de 228
Grochowiak Stanisław 242–243
Grünewald Matthias 18, 353
Gruszczyński Piotr 306
Grzywacz Zbysłut 53
Guggenheim Peggy 17
Guinness Alec 333
Gutenberg Johannes 10
Gutorow Jacek 348–349
Guze Joanna 228, 237
Gwóźdź Andrzej 351, 361–365
Händel Jerzy Fryderyk 49
Harasymowicz Jerzy 265
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 70, 183–184
Heidegger Martin 93, 351
Hemingway Ernest 283
Herbert Zbigniew 53, 62, 80, 90, 214–215, 242, 246, 260, 315
Herling-Grudziński Gustaw 7
Hersch Jeanne 80–81, 84
Hitler Adolf 201, 217
Hoffmann Krzysztof 31, 35
Hölderlin Friedrich 93, 108
Hollander Martha 251
Homer 88–89, 202
Hooch Pieter de 249, 251, 254–255, 257
Hoogstraten Samuel van 251, 256
Hopensztand Jakub Dawid 179
Horkheimer Max 345, 347
Houbraken Arnold 226
Humboldt Wilhelm von 101
Huygens Constantijn 227
Innocenty VI (właśc. Étienne Aubert) 59
Iwaszkiewicz Jarosław 81–82
Jackson Michael 34
Jacopetti Gualtiero 139–140
Jakobson Roman 188
Jan, św. 200, 261, 271–278, 281, 283
Jan Paweł II (właśc. Karol Wojtyła) 81, 86, 198, 221–222
Jan XXIII (właśc. Angelo Giuseppe Roncalli) 327–336
Janion Maria 231, 235
Jankowski Jerzy 135, 240
Janowska Katarzyna 278
Januszkiewicz Michał 54
Jarema Maria 149, 259
Jarocki Robert 371
Jaroszyk van-Loo Teresa 275
Jaskuła Zenon 241
Jaworska Władysława 263, 265–269
Jaworski Marcin 8, 239
Jay Martin 24
Jentsch Ernst 292
Jezus Chrystus 18, 55, 120, 123, 129–131, 144, 167, 200, 207, 250, 252–253, 271–280, 343
Jętkiewicz Teresa 333
Jong Jan de 251
Judas 274–281
Justyn, św. 208
Kafka Franz 42, 51, 58, 96, 245, 283
Kałuża Anna 243
Kant Immanuel 77, 190, 339–340, 346
Kantor Tadeusz 38, 124, 126, 135, 230, 353
Kartezjusz 35, 48, 57, 120, 194
Kasperowicz Ryszard 227
Kasprzyk Marek 32
Katon Starszy 199
Kędziński Marek 107
Kępiński Piotr 70
Kiefer Anselm 34
Kierkegaard Søren 38
Kiernicka Joanna 240, 358
Kimmich Dorothee 194
Klein Melania 159, 180
Klein Yves 140–143
Kleist Heinrich von 291

- Klemens Aleksandryjski 208
Klimek Radosław 314
Kłosiński Krzysztof 15, 246
Kooning Willem de 34
Kopernik Mikołaj 95, 329
Kornhauser Julian 53
Kosiński Dariusz 40
Kossowska Irena 285–292
Kowalcze-Pawlik Anna 291
Kowalska Małgorzata 58
Kozłowski Krzysztof 32
Kozyra Aneta 10, 313
Kracauer Siegfried 345
Krahelska Krystyna 329
Krajewska Anna 8–9, 29, 31, 47, 167, 178, 360
Krajewski Janusz 58
Krasicki Ignacy 321
Królak Sławomir 64, 143
Kruk Erwin 332, 334
Kruk Stefan 230
Krupa Bartłomiej 304
Krupiński Piotr 304
Kruszewski Wojciech 72, 271, 274
Krynicky Ryszard 242
Krzemieniowa Krystyna 54, 70
Krzemień Teresa 160
Kubalska-Sulkiewicz Krystyna 169
Kubiak Ho-Chi Maja 170, 121, 303
Kucharski Eugeniusz 179, 187
Kudyba Wojciech 330
Kunz Tomasz 15, 115, 148, 243, 246, 254
Kuryluk Ewa 120, 141
Kusiak Joanna 338–339
Kuspit Donald 115
Kuźma Erazm 147
Kwietniewska Małgorzata 41
Lacan Jacques 125, 145, 153, 159, 180, 232, 293
LaCapra Dominick 125
Lairesse Gerard de 228
Lang Berel 302, 310
Lanzmann Claude 301, 310
Lardera Roberto 17
Lavater Johann Caspar 227
Léger Fernand 135
Leśmian Bolesław 15, 315
Leśniak Andrzej 45, 122, 294
Lévinas Emmanuel 9, 97, 158–159
Leyko Małgorzata 34
Libelt Karol 7, 182–186
Libera Antoni 175
Liebermann Max 229
Lisiecki Arkadiusz 208
Lisowski Zbigniew 230
Loren Sophia 360
Lorenc Iwona 21, 25, 232
Lotringer Sylvère 357
Lowell Robert 82
Lurker Manfred 272–274
Łukasiewicz Jacek 69–70, 198, 210, 213, 220, 229, 314, 336
Łukasz, św. 199, 206
Maciąg Włodzimierz 135, 237
Maes Nicolaes 251, 254
Maeterlinck Maurice 291
Maftai Stefan-Sebastian 340–341
Magala Sławomir 229
Maistre Roy de 56, 60
Maistre Walker Caroline de 56
Maitte Bernard 181, 184
Majchrowski Zbigniew 218, 235, 260
Majewski Tomasz 345–348
Makarewicz Henryk 306–308
Makowski Tadeusz 8, 18, 245–256, 259–283, 285–294
Malcolm Norman 363
Maleszyńska Joanna 198, 206, 211, 213, 221,
Mallarmé Stéphane 182
Malraux André 63, 228

- Man Paul de 38–39, 146
Mandelbaum Jacques 121
Mander Karel van 234–235
Mann Henryk 283
Mann Klaus 283
Mann Tomasz 283
Manteuffell-Szarota Anna 169
Manzoni Pier 317
Marciniak Hanna 10, 297
Marcus Verrius Flaccus 235
Marek Aureliusz 267
Marin Louis 116
Markowski Michał Paweł 120, 140
Marks Karol 216
Matejko Jan 17
Maxwell James Clerk 183
May Brian 71
Mazurek Magdalena 29
Medyceusz Julian 331
Medyceusz Lorenzo 331
Mercury Freddie 71
Merleau-Ponty Maurice 21, 112, 356
Metsu Gabriel 251, 254
Meyendorff John 120
Michalunio Czesław 199
Michalik Joanna 293
Michałek Bolesław 356
Michałkowa Janina 226–228
Michałowski Piotr 147
Micińska Anna 242
Międzyrzecki Artur 344–345
Mikołajczak Małgorzata 256
Mikrut Izabela 314
Miller Jacques-Alain 125
Miller Joseph Hillis 31, 33
Miłosz Czesław 9, 36, 75, 77–96, 101, 214–215, 243, 259, 330
Mitchell William J.T. 105, 116–117
Mizera Janusz 351
Mizerkiewicz Tomasz 70, 318–319
Młynarczyk Katarzyna 50–51
Möbius August Ferdinand 41, 180
Monet Claude 110
Montaigne Michel de 233
Morawski Stefan 106, 115
Mrugalski Michał 7, 179–180, 185, 254
Mucharski Piotr 278
Munch Edvard 59
Musorgski Modest 345
Myszkowski Krzysztof 327
Mytych-Forajter Beata 174
Nałęcki Konrad 265
Nancy Jean-Luc 310
Nastulanka Krystyna 132, 160, 356
Nelson Victoria 291–292
Nemo Philipp 158
Newton Isaac 183–184, 194
Niedzielski Lech 64
Nietzsche Fryderyk 216, 339
Nieukerken Arendt van 8, 77
Nikifor 75, 151, 231
Nitschowa Ludwika 329
Nitsch Hermann 61
Nora Pierre 34, 46
Norwid Cyprian Kamil 83, 96, 98, 243, 253, 330–331
Nowakowski Piotr 233
Nowosielska Zofia 125, 127, 234, 269–271, 274–275
Nowosielski Jerzy 9, 18, 55, 108, 125, 127, 134–135, 234, 259, 261, 265, 269–283, 353–354
Nycz Ryszard 24, 87, 146, 212, 232–233, 236, 272, 314
Oczko Piotr 251
Olejniczak Józef 230
Olin Margaret 303–304
Opolska-Kokoszka Bogna 158
Orliński Marcin 314
Orłowski Hubert 347
Orska Joanna 47, 149, 256

- Orski Mieczysław 70
 Osborne John 249
 Ostaszewska Iwona 351
 Ostroróg Stanisław 304
 Owczarski Wojciech 230
 Owidiusz 242
 Pachciarek Paweł 206, 272
 Pagnoux Élisabeth 310
 Paprocki Henryk 277
 Pastoureau Michel de 181
 Paszkowski Józef 349
 Paulin Tom 249
 Paweł, św. 232, 278
 Peiper Tadeusz 180
 Peisert Maria 207
 Pels Andries 226
 Picasso Pablo 135, 233, 235, 353
 Piechal Marian 331
 Pieniążek Marek 124
 Piotr, św. 253, 277, 331
 Piotrowski Piotr 124–125
 Pius XII (właśc. Eugenio Pacelli) 59
 Pizer John 342
 Platon 19, 37, 120, 232, 335
 Pliniusz Starszy 229
 Podgórzec Zbigniew 55, 276–281
 Podkowiński Władysław 17
 Pollock Jackson 17, 353
 Poprawa Adam 149, 256
 Poprzęcka Maria 233, 306
 Porębski Mieczysław 17, 124, 236, 240–241, 244–245, 265, 299–300
 Postman Neil 64
 Potkański Jan 159, 171, 177, 180
 Potworowski Piotr 52–53
 Pound Ezra 88–97, 245
 Poussin Nicolas 59, 110
 Pręgowski Mariusz 51, 107–108, 111–112
 Prokopiuk Jerzy 120
 Proust Marcel 252
 Przeźmiński Jarosław 24
 Przyboś Julian 125–126, 180, 215, 243, 259, 315
 Przybylski Ryszard 54, 97, 231
 Przybylski Ryszard K. 8, 49
 Przybyszewski Stanisław 153
 Przymuszała Beata 8, 285
 Puchalska Iwona 148
 Puszkina Aleksander 188
 Puzyna Konstanty 142, 177
 Puzyna-Chojka Joanna 230
 Rabizo-Birek Magdalena 249, 254
 Radwan Łukasz 53
 Rafael Santi 17
 Rancièrre Jacques 310
 Rauschenberg Robert 34
 Rembert Virginia 206
 Rembrandt 8, 18, 98, 100, 134, 151–152, 225–240, 243, 251, 255–256, 265, 353
 Renard Delphine 309
 Renner Rolf G. 194
 Renoir Auguste 135
 Rewers Ewa 334
 Ricoeur Paul 52
 Rilke Rainer Maria 292
 Rimbaud Artur 352
 Robbia Andrea della 62
 Rodziewiczówna Maria 199
 Rokem Marks Karol 216
 Freddie 34
 Romaniuk Kazimierz 272
 Roodenburg Herman 251
 Rosales Rodríguez Agnieszka 8, 225
 Rosińska Zofia 293
 Rosenkranz Karl 164
 Różewicz Stanisław 265
 Różewicz Stefania 230
 Różewicz Tadeusz *passim*
 Rubens Peter Paul 18, 129–132, 260
 Russell John 53

- Russell Bertrand 216
Ruszar Józef Maria 8, 152, 197, 233, 330
Rychlewski Marcin 243
Rymkiewicz Jarosław Marek 241–242
Rzepińska Maria 184
Salwa Mateusz 34, 53, 115, 334–335
Santner Eric L. 125
Sapija Andrzej 48
Sartre Jean Paul 58, 310
Sauerland Karol 346
Scholten Frits 251
Schrödinger Erwin 31
Schubert Franz 346
Schulz Bruno 244–245
Schweizer Nikolaus Robert 50
Searle John R. 39–40
Sendyka Roma 298
Serrano Andres 317
Shalcross Bożena 301
Sheppard Richard 232
Siatkowski Zbigniew 180
Siemek Andrzej 155
Simonides z Kos 225
Simonnet Dominique 181
Siwiec Magdalena 148
Skarga Barbara 52, 170
Skrendo Andrzej 108, 159, 235, 244, 254, 260, 269–271
Skwara Marta 50
Skwarczyńska Stefania 7, 183–191, 194
Sławiński Janusz 180
Snyder Joel 39–40
Sobocki Leszek 53
Sokrates 51
Soulages François 174
Sprutta Justyna 273–274
Staff Leopold 215, 243, 246, 259
Stalin Józef 216
Stankowska Agata 9, 119, 126
Starzyński Stefan 329
Stechow Wolfgang 229
Stiegler Bernd 194
Stoichita Victor I. 39, 233, 251–252
Stokowski Leopold 346–347
Stolarczyk Jan 36, 132, 160, 240, 249, 259, 339, 353
Strawiński Igor 346
Strobel Ricarda 32
Stróżyński Tomasz 142
Strzemiński Władysław 185
Sugiera Małgorzata 34, 37
Sulikowska Aleksandra 142
Swedenborg Emanuel 36
Swoboda Tomasz 145
Sygietyński Antoni 226
Sylvester David 50, 59, 61, 110
Szczepanek Anna 314
Szczerski Andrzej 263
Szczukowski Dariusz 10, 145, 232, 235, 313
Szkłowski Wiktor 182, 188–189
Szostkiewicz Adam 55
Szuster Marcin 236
Szyborska Wisława 129, 260, 344
Ściepuro Arkadiusz 230
Śliwiński Piotr 8, 67, 243
Śniedziewska Magdalena 8, 152, 233, 249
Śnieżko Dariusz 10
Świeściak Alina 8, 105
Taine Hippolyte Adolphe 226
Tatarkiewicz Anna 54
Taylor Deems 346
Taylor Diana 40
Telicki Marcin 337
Tchórzewski Jerzy 259, 265, 353
Ter Borch Gerard 251
Thälmann Ernst 338
Thiel-Jańczuk Katarzyna 58, 251
Tintoretto Jacopo 17

- Tokarska-Bakir Joanna 125
Tołstoj Lew 166, 168, 276
Tomaszewski Henryk 244
Trznadel Jacek 15
Turner Joseph Mallord William 17
Turner Victor 44
Turzyński Ryszard 206, 272
Tuwim Julian 215
Ubertowska Aleksandra 230, 260, 299
Uspienski Boris 119–120
Vedova Emilio 17
Velázquez Diego 8, 18, 37–44, 49–50,
56–64, 93–102, 110
Vischer Theodor 183
Wagner Richard 30, 316, 317
Wajcman Gérard 121, 302, 310
Waltoś Jacek 53
Warhol Andy 115
Wasilewski Marek 50, 110
Wat Aleksander 242
Waters Roger 71
Wawrzyszko Paweł 232
Weil Kurt 348
Weil Simon 283
Weiss Wojciech 285
Wenders Wim 365
Westermanns Mariët 251
Wetering Ernst van de 226
White Hayden 33, 310
Whitman Walt 89, 101
Wilde Oscar 164
Williams William Carlos 241–242
Winckelmann Johann Joachim 62
Winiecka Elżbieta 8, 351
Winnicki Ludwik 267
Witkiewicz Stanisław Ignacy 76
Witko Andrzej 39
Wittgenstein Ludwig 133, 181, 190,
194, 232, 283, 363
Wojda Dorota 149
Wojtkiewicz Witold 8, 18, 285–294
Wordsworth William 79
Worthen William B. 37
Woźniak Ewelina 10, 157
Woźnowski Waclaw 321
Wóycicki Kazimierz 183
Wróblewski Andrzej 18, 124, 234,
244–245
Wunenburger Jean-Jacques 142
Wyczółkowski Leon 285
Wyka Kazimierz 132, 157, 264–265,
338, 342
Wysłouch Seweryna 7, 50, 129, 198,
260–261, 266
Wyspiański Stanisław 285
Zagajewski Adam 53
Zahaczewski Wojciech 227
Zajac Stanisław 230
Zakrzewska Wanda 206, 272
Zaleski Marek 305–306
Zatorski Tadeusz 140
Zawadzka Irena 229
Zawadzki Andrzej 152
Zawadzki Tadeusz 229
Zawojski Piotr 357
Zelizer Barbie 309
Zieliński Jan 242
Ziomba Antoni 206, 235

Tadeusz Różewicz and Pictures

eds. Agata Stankowska, Magdalena Śniedziewska,

Marcin Telicki, editorial series

“Literature and Art”, Vol. 2

The book *Tadeusz Różewicz and Pictures* is the 2nd volume of the editorial series “Literature and Art”, devoted to the relations between Polish literature and the fine arts, especially (but not exclusively) European painting. Each volume depicts artistic works by eminent Polish writers and poets who refer in their writings to famous paintings. The authors of this monograph look at Różewicz’s *œuvre* through the prism of varied intertextual references to the fine arts. They discuss the aims and functions of Różewicz’s hermeneutic dialogue with texts and figures of European art.

The first part of the book presents Różewicz’s theory of the picture, which was developed and modified in his lyrics and essays. The authors reconstruct Różewicz’s polemics with “form”, which shut out the “inner picture”, and describe the stages of this debate. This problem was important for Różewicz’s poetic projects and his consistent criticism of contemporary culture. The second part has more analytical character. The researchers describe Różewicz’s “literary encounters” with paintings, sculptures and painters. Artists, such as Bosch, Rembrandt, Breughel, and Malewicz are recalled. The third part concentrates on the manners of Różewicz’s references to the photography and drawings that he used for composing his volumes of poetry. The authors also describe Różewicz’s attitude to the picture and the mass media in popular culture.

In summary, the monograph presents not only Różewicz’s theory of seeing, but also intertextual references to the visual theories

Summary

of other artists. Thanks to the dialogue between literary specialists and art historians, *Tadeusz Różewicz and Pictures* has an interdisciplinary character. Such an approach also invites methodological reflection.

